

مرزا

دیس سرکی

مرزہ پر گاری

ایس۔ اے صدیقی

جملہ حقوق طبع محفوظ

نام کتاب :- مرزا دبیر کی مرثیہ نگاری
 مصنف :- ایس۔ اے صدیقی
 ناشر :- نادرہ فرحت صدیقی
 تعداد :- جمعہ سو
 طباعت :- راحت پریس دلیوبند
 دسمبر ۱۹۸۰ء
 قیمت :- ۲۲ روپے

تقسیم کار :-

- ۱) مکتبہ جامعہ لمیٹڈ اردو بازار جامع مسجد دہلی۔
- ۲) مکتبہ جامعہ لمیٹڈ پرنس بلڈنگ ای۔ آر۔ روڈ بمبئی
- ۳) مکتبہ جامعہ لمیٹڈ یونیورسٹی مارکیٹ علی گڑھ
- ۴) شیخ غلام محمد اینڈ سنس تاجران کتب مایسمہ بازار سری نگر کشمیر
- ۵) نسیم بک ڈپو۔ لاٹوش روڈ لکھنؤ
- ۶) ماڈرن پبلشنگ ہاؤس ۹ گولا مارکیٹ گولپا سینما دریا گنج دہلی
- ۷) علوی بک ڈپو پبلشرز اینڈ بک سیلرز پوسٹ بکس نمبر ۶۱۔ ۳۰ محمد علی روڈ۔ بمبئی

فہرست مضامین

صفحہ	عنوان	نمبر شمار
۵	مقدمہ	۱
۱۲	مرثیے کی تعریف	۲
۲۱	مرثیے کی تاریخ	۳
۲۷	دبیر کا عہدہ	۴
۶۲	سوانح حیات مرزا دبیر	۵
۸۵	مرزا دبیر کی شخصیت	
۹۳	مرزا دبیر کا انداز تصنیف	
۹۶	مرزا دبیر کی مجلسیں	
۱۰۰	مرزا دبیر کا پڑھنے کا انداز	
۱۰۱	مرزا دبیر کا آخری عہدہ	
۱۰۶	دبیر کے مرثیوں کی تعداد	۶
۱۲۲	دبیر کی مرثیہ نگاری	۷
"	ادائل عہدہ	
۱۷۳	دبیر اور اجزائے مرثیہ	۸
۱۷۶	چہرہ	
۱۹۱	گزیر	
۱۹۹	رخصت	
۲۲۰	آمد	
۲۳۰	سراپا	
۲۲۳	کھوڑے کی تعریف	

صفحہ	عنوان	نمبر شمار
۲۵۱	رزم	
۲۷۴	رجسز	
۲۸۱	نبرد آزمائی	
۲۸۹	تلوار	
۲۹۷	شہادت	
۳۰۴	بین	
۳۲۹	واقعہ نگاری	۹
۳۵۰	کردار نگاری	۱۰
۳۷۵	مکالمہ نگاری	۱۱
۳۸۶	منظر نگاری	۱۲
۳۹۵	محاسن کلام	۱۳
۴۰۹	تقدیر	۱۴
۴۱۱	کتابیات	۱۵

آپ ہمارے کتابی سلسلے کا حصہ بن سکتے
ہیں مزید اس طرح کی شان دار،
مفید اور نایاب کتب کے حصول کے لئے
ہمارے ویس ایپ گروپ کو جوائن کریں

ایڈمن پینل

عبداللہ عتیق : 03478848884

صدرہ طاہر : 03340120123

حسنین سیالوی : 03056406067

مقدمہ

کسی عہد کے تہذیبی، سماجی اور معاشی رجحانات ادب کی تاریخ کا خام مواد ہوتے ہیں۔ اردو ادب کی تاریخ بھی ایسے ہی خام مواد سے عبارت ہے جس کا ایک پہلو موازنہ اور مقابلہ بھی ہے۔ اور جہاں موازنے کا عمل کارفرما نہیں رہ سکا ہے وہاں متوازی شخصیت کا تصور ضرور عمل پیرا رہا ہے۔ دکن میں وجہی و غواہی اور سراج اور ولی سے لے کر شمال میں میر و سودا یا سودا و ضاحک، انشا و مصحفی، آتش و ناصح، غالب و ذوق، انیس و دبیر، داغ اور امیر اور چکبست و شرر ایسی متنازعہ و متوازی شخصیتیں ہیں جو اردو میں موازنے کی تاریخ کے لیے مواد فراہم کرتی ہیں۔ قطع نظر اس سے کہ موازنہ تنقید کا صحت مند اور سائنٹفک عمل ہے یا نہیں اس کا ایک افسوس ناک پہلو بہر حال یہ ضرور ہے کہ اس رجحان نے مناقشوں اور فتنہ و فساد کی صورت بھی اختیار کی ہے۔ چنانچہ انشا و مصحفی اور انیسویں و دبیریوں کے منافی تاریخ کے صفحات میں محفوظ ہیں اور اگرچہ موازنہ اور متوازی شخصیتوں کا تصور اب دھندلا چکا ہے لیکن انیس و دبیر اردو ادب کی تاریخ کے وہ کردار ہیں جنہوں نے موازنے کے تصور کو ہنوز زندہ رکھا ہے باوجود اس حقیقت کے کہ ایک کی برتری دوسرے پر تسلیم کی جا چکی ہے حالانکہ برتری کا تسلیم کیا جانا خود ایک ایسی نفسیاتی گرہ ہے جو موازنے کے رجحان کا پتہ دیتی ہے۔

برتری کا یہ رجحان سب سے پہلے آزاد کے ہاں ملتا ہے خوشنہالی کے

یہاں اس دعوے کی صورت اختیار کر لیتا ہے کہ ”اردو علم و ادب کی جو تاریخ لکھی جائے گی اس کا سب سے عجیب تر واقعہ یہ ہوگا کہ مرزا دبیر کو ملک نے میر انیس کا مذاقاً بنایا اور اس کا فیصلہ نہ ہو سکا کہ ان دونوں فریقوں میں ترجیح کا تاج کس کے سر پر رکھا جائے۔“ اردو تنقید میں یہ سب سے پہلا دعوہ ہے اور یہی سب سے پہلا فیصلہ بھی جس کے بعد ترجیح کا تاج انیس کے سر پر رکھ دیا گیا۔ شبلی کے اس فیصلہ نے عمومی طور پر ادبی آراء کو متاثر کیا لہذا بعد کے جن ناقدین نے انیس و دبیر کا مطالعہ کیا ہے ان کے یہاں شبلی کے اشارات کا صاف پتہ چلتا ہے جو دراصل برتری کا وہ اعتراف ہے جس کی طرف اوپر اشارہ کیا گیا اور جو علم سینہ کی طرح ادبی حلقوں میں جاری و ساری ہے۔

یہاں موازنے کے نتائج سے بحث نہیں اور نہ کسی اعتراف برتری کو پیش کرنا مقصود ہے بلکہ جو چیز بحث طلب ہے وہ یہ کہ آیا شبلی سے موازنے کا حق ادا ہو سکا یا نہیں۔ اس کا ایک جواب وہ رد عمل ہے جو دبیر لوں کی طرف سے ظہور میں آیا جس نے کہیں تو سب و شتم کی صورت اختیار کی اور کہیں سنجیدہ اور بلیغ کوشش کی۔ ان کوششوں کا جائزہ مطالعہ دبیر میں ایک خاص اہمیت کا حامل ہے۔ اسی کے ساتھ وہ مواد بھی محفل نظر ہے جو شبلی کے تنازع سے قبل ہی ظہور میں آچکا تھا اور جس سے دبیر کی حیات اور شاعری کے بارے میں بیشتر معلومات فراہم ہوتی ہیں۔ اس سلسلے کی ایک کڑی غمضی ”ہے جو میر صفدر حسین کی تصنیف ہے۔ یہ کتاب جو ۱۸۸۸ء (۱۲۹۸ھ) میں شائع ہوئی تھی فارسی میں ہے اور غالباً اسی سبب سے اردو حلقوں میں غیر معروف بھی ہے۔ مواد (مقدار) کے نقطہ نظر سے یہ کتاب زیادہ اہم نہیں ہے البتہ دبیر کے متعلق جو بھی معلومات اس کتاب سے فراہم ہوتی ہیں وہ قابل استناد ہیں۔ اس کے علاوہ ”آب حیات“ سے بھی دبیر پر کچھ معلومات فراہم ہوتی ہیں۔ لیکن ”آب حیات“ کی تاریخی اہمیت کچھ بھی سہی تحقیق کے نقطہ نظر سے یہ کتاب اب زیادہ قابل بھروسا

نہیں ہے خصوصاً ایسی صورت میں جب کہ ”آب حیات“ کا سخن فہم طرف دار بھی نظر آتا ہے۔ اس کے باوجود اس حقیقت کو نظر انداز کرنا مشکل ہے کہ آزاد کے بیان کردہ اکثر واقعات دبیریوں کے مقابلے میں زیادہ قرین صحت معلوم ہوتے ہیں۔ شاعری پر جو بھی رائے ہے اسے تنقید کا درجہ نہیں دیا جاسکتا البتہ چند نمایاں خصوصیات کی طرف رہنمائی ضرور ملتی ہے۔

دراصل دبیریوں کے جس رد عمل کی طرف اوپر اشارہ کیا گیا ہے اس کا اظہار تو ”آب حیات“ کے بعد ہی شروع ہو گیا تھا اگرچہ اس میں شدت موازنے کے بعد پیدا ہوئی چنانچہ دبیر کے ایک شاگرد محمد رضا ظہیر نے ”آب حیات“ پر تنقید (تنقید آب حیات) لکھ ڈالی۔ چوں کہ یہ کوشش دبیر کے ایک طرف دار کی ہے اور مقصد آزاد کی تردید اس لیے یہ کتاب اپنے مقصد سے آگے نہیں جاتی۔ یہاں محسن علی کے ”سراپا سخن“ اور نساخ کے ”سخن شعرا“ کا ذکر بھی ضروری ہے ان دونوں نے دبیر کے والد مرزا غلام حسین کو کاغذ فروش لکھ دیا۔ اس پر دبیریوں میں وہ ہرجاں برپا ہوا گویا یہ دبیر کے خلاف تکفیر کا فتویٰ تھا۔ نتیجہ یہ کہ رد عمل کے اظہار میں کئی تصانیف وجود میں آ گئیں۔ خود آزاد نے محسن علی پر ان الفاظ میں تنقید کر ڈالی کہ ”موصوف کو شوق ہے کہ ہر شخص کے باب میں کچھ نہ کچھ نکتہ مطنز نکال لیتے ہیں اس لیے خاندان کے باب میں نہ یقین ہے نہ شک، لیکن آزاد سے یہ کون پوچھے کہ خاندان کے باب میں جب آپ کو یقین ہے نہ شک تو محسن علی پر اعتراض کی کیا ضرورت تھی بہر حال یہاں وہ رد عمل جو زیادہ قابل توجہ ہے منیر شکوہ آبادی کا قلمی نوشتہ ”سنان و نحرش“ ہے جس کی تاریخ نوشت ۱۲۸۹ھ (۱۸۷۶ء) ہے یہ قلمی نسخہ ٹیکور لاہری لکھنؤ یونیورسٹی کی ملکیت ہے اس میں نساخ کے ”سخن شعرا“ کے علاوہ ”انتخاب نقص“ کا جواب بھی ہے ”انتخاب نقص“ میں نساخ نے انیس و دبیر کی شاعری پر جا بجا اعتراضات کیے تھے۔ اسی ”انتخاب نقص“ کے جواب میں ایک صاحب مرزا احمد ضامنجر

نے بھی ایک رسالہ ترتیب دے ڈالا اور اس کا نام تجویز کیا "تطہیر الادب" نسخہ
نسخہ "اس میں بھی نسخہ کے اعتراضات کو رد کرنے کی کوشش کی گئی ہے
اس کے علاوہ "گستاخی معاف" از سید مرتضیٰ حسین اور "مشکت ثنائیہ" از
سید محمد تقی فیض ایسی تصانیف ہیں جو اسی ذیل میں آتی ہیں۔

اس بحث میں وہ تذکرے بھی قابلِ توجہ ہیں جن میں اردو شعرا کا تعارف
دیتے وقت دبیر کے سوانح اور شاعری دونوں کو شامل کر لیا گیا ہے مثلاً گلشنِ ہند
گلشنِ بے خار، صبح گلشن، خوش معرکہ زیبا، تذکرہ نادر، مراۃ الشعر، گلِ رعنا
تذکرہ خواہرِ سخن، خم خانہ جاوید، اور تاریخ ادب اردو وغیرہ۔ ان تذکروں میں دبیر
کا تعارف نہیں تو اجمالی ہے اور کہیں تفصیل، لیکن کوئی تذکرہ تعارف سے آگے نہیں
جاتا۔ اس لیے دبیر پر باقاعدہ تنقید کا آغاز تو شبلی ہی سے ہوتا ہے۔ اس سلسلہ حقیقت
کے باوجود کہ "موازنہ" انیس دہریہ "ایک جانب طرہ مطالعہ ہے بلکہ ناقص جس میں
تمام تراکیب کی خوبیوں اور دبیر کی خامیوں پر بحث کی گئی ہے۔ اس ایک رخی کی
تنقید کا حاصل یہ ہے کہ دبیر کے کلام کو فصاحت و بلاغت چھوڑ بھی نہیں گئی ہے۔ لہذا
جواب آں غزل کے طور پر بہت سی تصنیفات وجود میں آ گئیں۔ ان میں سب سے
سنجیدہ اور بلیغ کوشش نظیر الحسن فوق کی "المیزان" ہے یہ کتاب موازنے
کا جادو تو باطل نہ کر سکی لیکن مطالعہ دبیر میں اپنی اہمیت کو ضرور واضح کر گئی اور
چونکہ یہ کتاب ان اعتراضات کا جواب ہے جو موازنے میں دبیر پر اٹھائے گئے
ہیں اس لیے اس کو شبلی کے چلائے ہوئے سکے کا دوسرا رخ سمجھنا چاہیے۔
اسی قبیل میں "ردالموازنہ" کا ذکر بھی آتا ہے جس کے مصنف افضل حسین حق
ہیں یہ ایک غیر سنجیدہ کوشش ہے جس میں جھلّا ہٹ اور سبب و شتم کے آثار
نمایاں ہیں البتہ اس کتاب کی اتنی اہمیت ضرور ہے کہ اس سے مرزا دبیر کے اکثر
برائی کے زمانہ تصنیف کا پتہ چلتا ہے۔ اس کے علاوہ شیخ حسن رضا کی "تردید موازنہ"
ہے۔ اس میں شبلی کی تردید کے علاوہ اکثر ایسے واقعات بھی نقل کیے ہیں جو انیسویں

اور دبیر لوگ اپنے اپنے ممدوح کی حمایت میں ایجاد کیے تھے۔ بہر حال یہ دونوں کتابیں تحقیقی یا تنقیدی نقطہ نظر سے کوئی نقش نہیں چھوڑتیں۔

دبیر پر سب سے زیادہ بنیادی اہمیت کی کتاب ”حیات دبیر“ ہے اس کی اہمیت کا اندازہ اس امر سے لگایا جاسکتا ہے کہ اس کتاب کے بغیر دبیر پر کوئی تحقیق مکمل نہیں ہو سکتی۔ لیکن مطالعے میں احتیاط شرط ہے۔ کتاب کے مصنف افضل حسین ثابت ہیں۔ یہ مرزا دبیر کے شاگرد محمد رضا ظہیر مصنف ”تنقید حیات“ کے نواسے تھے اور دبیر کے متعلق اکثر واقعات ان تک سینہ بہ سینہ پہونچے تھے چوں کہ یہ کتاب بھی موازنے کے بعد شائع ہوئی تھی اس لئے شبہی کا ذکر خیر بھی اس میں آگیا ہے۔ کتاب دو جلدوں پر مشتمل ہے جن میں پہلی جلد خاص طور پر اہمیت رکھتی ہے اس لیے کہ یہاں تفصیل کے ساتھ دبیر کے حالات زندگی پیش کیے گئے ہیں اور اکثر مراثی کے سلسلے میں تحقیقی مواد فراہم کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ تاہم جیسا کہ نسبت سے ظاہر ہے دبیر کا یہ مطالعہ معروضی نہیں ہے بلکہ جس انداز میں دبیر کو پیش کیا گیا ہے اس سے ایک مثالی شخصیت کا تصور قائم ہوتا ہے۔ ثابت اس مثالی انداز کو سنبھال نہیں سکے ہیں اس کا احساس خاص طور پر شجرہ دبیر کے مطالعے سے ہوتا ہے غالباً ثابت حیات دبیر میں اتنے منہمک ہوئے کہ اکثر احتیاط کا دامن ان کے ہاتھ سے چھوٹ گیا۔ اس بے احتیاطی کا اندازہ اس امر سے بھی لگایا جاسکتا ہے کہ کتاب کے آخری حصے میں جب دبیر کے کلام پر بحث کی ہے تو وہاں غالب، میر، ناسخ اور ذوق وغیرہ کے علاوہ دنیا کے سربراہ اور دہ شعرا سے دبیر کا موازنہ کر ڈالا ہے اور نتیجے میں ہر جگہ دبیر کو فوقیت حاصل رہی ہے۔

دوسری جلد پہلی جلد کا تکملہ ہے اس میں حیات دبیر (پہلی جلد) پر مختلف اصحاب کی آرا کو جمع کر دیا گیا ہے تاکہ سندر ہے۔ ضمنی طور پر دبیر کے اکثر واقعات زندگی بھی آگئے ہیں۔ ان خایوں کے علی الرغم دبیر پر جو تحقیقی مواد ”حیات دبیر“

میں ملتا ہے اس کا بدل نہیں ہے۔ پھر بھی احتیاط کے ساتھ تجزیہ کیے بغیر واقعات کو قبول نہیں کرنا چاہیے۔

حیات دبیر کے بعد "سبع مثانی" بھی ایک اہم تصنیف ہے۔ وجہ تسمیہ دبیر کے چودہ مرثیوں کا انتخاب ہے جو سرفراز حسین خبیر (مرحوم) کی کوشش ہے کتاب کا ابتدائی حصہ دبیر کے حالات زندگی پر مشتمل ہے جسے "حیات دبیر" کی تلخیص کہنا چاہیے مرحوم ہی کی ایک کوشش "رزم نامہ دبیر" بھی ہے جو سید مسعود حسن رضوی کے "رزم نامہ انیس" کا جواب ہے اور فرق وہی انیس و دبیر کا ہے۔

مذکورہ بالا حوالوں کے علاوہ ڈاکٹر ذاکر حسین فاروقی نے ایک مقالہ "پستان دبیر" کے نام سے ترتیب دیا جس میں شاگردان دبیر کے علاوہ دبیر کے حالات اور کلام پر بھی تبصرہ شامل ہے لیکن "حیات دبیر" اور المیزان کے رنگ میں۔ اسی طرح ڈاکٹر اکبر حیدری نے "میر انیس بحیثیت رزمیہ شاعر" میں انیس کا مطالعہ کرتے ہوئے دبیر کے ساتھ موازنہ بھی شامل کر لیا جو اگرچہ شبلی کا اثر ہے لیکن ایک عرصے کے بعد جب شاعر اعظم مرزا سلامت علی دبیر لکھنے بیٹھے تو موازنے کے نتائج سے مراجعت کر لی۔ یہ گویا اس بات کا ثبوت ہے کہ ایک ادیب اپنی کاوش کے دوران اپنے ہیرے کتنی ذہنی وابستگی رکھتا ہے۔ بہر حال شاعر اعظم مرزا سلامت علی دبیر "کوئی ادبی تحقیق یا تنقید نہیں ہے نہ کوئی معروضی مطالعہ ہے البتہ مصنف کی ادبی تحریروں کی تعداد میں ایک اضافہ ضرور ہے۔

دبیر پر کچھ مقالے اور ترتیب دیے گئے جن میں پاکستان کے ڈاکٹر مظفر حسن ملک کا مقالہ توجہ چاہتا ہے۔ موصوف نے یہ مقالہ بہت عرصے پہلے ترتیب دیا تھا اور اب پاکستان ہی میں شائع بھی ہو چکا ہے، لیکن ہماری بحث کا تعلق غیر مطبوعہ مقالے سے ہے اس مقالے کا ایک بڑا حصہ مرثیے کی تعریف و تاریخ، خانان اودھ، دبیر کے سوانح، عمدہ دبیر کے حالات اور دبیر کے مرثیوں کی تعداد

پر مشتمل ہے اور تنقید کا حصہ نسبتاً مختصر ہے جو مطالعہ دبیر پر اضافہ ہرگز نہیں ہے اگر مغربی ناقدین کے حوالوں کو نکال دیا جائے تو یہ تنقیدی مطالعہ المیزان سے آگے نہیں جاتا۔ اس کے علاوہ ڈاکٹر سید صفدر حسین نے "نادرات دبیر" کے نام سے مراٹی دبیر کا ایک انتخاب ترتیب دیا اس کے مقدمے میں حالات دبیر سے متعلق جو کچھ مختصراً کہا گیا ہے وہ احتیاط کے ساتھ اور دوسروں کے حوالے سے اس کے علاوہ مکتبہ جامعہ نے ایک "انتخاب مراٹی" شائع کیا جس میں دبیر کے پانچ مرثیے شامل ہیں مقدمے میں دبیر کے کلام پر مختصر سا تبصرہ بھی ہے۔ ۱۹۷۷ء میں لکھنؤ سے "اشاریہ مرزا دبیر" شائع ہوا اس کے علاوہ کچھ اخبارات و رسائل نے خصوصی نمبر شائع کیے جن میں مکتبہ جامعہ کے کتاب نما "کا مرزا دبیر نمبر" ماہ نو (کراچی) کا دبیر نمبر اور سرفراز (لکھنؤ) کا مرزا دبیر نمبر خصوصیت سے قابل تذکرہ ہیں۔ اس کے علاوہ دبیر پر بہت کچھ منتشر مواد ملتا ہے جن میں کاظم علی خاں کے مضامین خصوصی اہمیت کے حامل ہیں۔ یہ مضامین اب کتابی صورت میں "تلاش دبیر" کے نام سے شائع ہو چکے ہیں۔

دبیر پر اس مجموعی مواد کے مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ دبیر پر لکھنے والوں میں تین طرح کے افراد رہے ہیں۔ ایک تو وہ جو خالصتاً دبیر کے طرف دار ہیں جنہوں نے دبیر کے عیب کو بھی ہنر جانا اور اپنے اس انداز کے ہاتھوں دبیر کو فائدہ پہنچانے کے بجائے نقصان ہی پہنچایا یہ لوگ زیادہ تر مدعا علیہ بن کر دبیر کے دفاع میں مصروف رہے اور کبھی اس امر کی سنجیدہ کوشش نہیں کی کہ دبیر کے منتخب کلام کو صحت کے ساتھ منظر عام پر لایا جائے۔ اسی طرح جس طرح مراٹی انیس یا دیوان غالب۔ اس کے برعکس دبیر کے مرثیوں میں بے انتہا پیوند کاری کی گئی دوسروں کے مرثیے دبیر کے نام سے شائع ہوئے۔ اکثر مرثیوں کو مال تجارت کی طرح استعمال کیا گیا اور ان کو اشاعت سے محروم رکھا۔ نتیجہ یہ کہ اکثر نقادوں نے حوالوں کا کام اس کلام سے لیا جو یا تو دبیر کا نہیں ہے یا بالکل ابتدائی یا سونڈر

دوسرے افراد وہ ہیں جو موانع کے اس دعوے کو تسلیم نہیں کرتے کہ دبیر کے کلام کو فصاحت و بلاغت چھو بھی نہیں گئی ہے لیکن دبیر کی شاعرانہ حیثیت انیس کے بعد متعین کرتے ہیں تیسرے وہ لوگ ہیں جو موازنے ہی کے منکر ہیں اس لیے نہیں کہ یہ تنقید کا غیر صحت مندر جہان ہے بلکہ اس لیے کہ دبیر اتنا بڑا شاعر ہی نہیں ہے کہ انیس کے ساتھ موازنہ کیا جاسکے۔ نتیجہ یہ کہ دبیر پر ایک ایسے غیر جانب دار تحقیقی و تنقیدی مطالعے کی کمی برابر محسوس کی گئی ہو کسی معروضی تجزیے کے بعد تقدیر کے تعین میں مددگار ثابت ہو۔

زیر نظر مقالے میں اس کمی کو پورا کرنے کی کوشش کی گئی ہے اور مقصد چوں کہ مرثیہ دبیر کا تجزیاتی مطالعہ اور تقدیر کا تعین ہے اس لیے موازنے سے گریز کو بہتر سمجھا گیا اور اسی لیے رباعی، سلام اور نوحوں وغیرہ کو اس مطالعہ میں شامل نہیں کیا گیا۔ گفتگو کا آغاز مرثیے کی تعریف سے ہوا ہے جو دبیر تک پہنچتے پہنچتے ایک روایت میں تبدیل ہو گئی تھی۔ اس روایت کے پس منظر میں وہ تاریخی سفر کار فرما ہے جس کی منزلیں عرب سے ایران اور جنوبی ہند سے شمالی ہندستان رہی ہیں۔ دبیر کو یہ روایت کس ماحول میں ملی اس کے لیے عہد اور حیات کا مطالعہ کیا گیا ہے اور اس کے اکثر نتائج کو دبیر کی شعری خصوصیات پر منطبق کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

دبیر نے بارہ سال کی عمر (۱۸۱۵ء) میں شاعری کا آغاز کیا۔ ۱۸۳۳ء میں مرثیہ جدید ہوا اور ۱۸۴۵ء میں دبیر کا انتقال۔ ساٹھ سال کا یہ عرصہ دبیر کی شاعری کا سفر ارتقا ہے۔ اس سفر میں ہر ممکنہ مقام پر دبیر کے ساتھ رہنے کی کوشش کی گئی ہے۔ چنانچہ اوائل عہد، تشکیل جدید اور جملہ موضوعات مرثیہ یعنی منتظر نگاری، واقعہ نگاری، کردار نگاری اور مکالمہ نگاری وغیرہ اس مقالے کی ترتیب میں شامل رہے ہیں۔ مقالہ بعد از خرابی بسیار ۱۹۶ء میں مکمل ہوا اور مسلم یونیورسٹی علی گڑھ میں ۱۹۶۱ء کی ڈگری کے لیے

داخل کیا گیا اور اب تاخیر کے ساتھ شائع ہو رہا ہے۔ اس مرحلے پر شکریے کی وہ روایت درپیش ہے جس کا اظہار ایک ادیب اپنی تصنیف کے تعلق سے فرداً فرداً احباب کے ذکر سے کرتا ہے تاکہ وہ قرض ادا ہو جائے جو احباب نے کتاب کی تکمیل کے لیے دیا لیکن جب خاکسار نے اس قرض کو ادا کرنا چاہا تو اپنے کو ”هَلْ جَزَاءُ الْإِحْسَانِ إِلَّا الْإِحْسَانُ“ کی منزل میں پایا۔ ناچار صرف جذبہ احسان مندی کے اظہار پر اکتفا کر کے کتاب کو معین احسن جذبی کے نام معنون کر دیا جن کی رہنمائی نے اس کا رواں کو منزل تک پہنچایا۔
نقط

شبیر احمد صدیقی

مرثیہ کی تعریف

کسی صنفِ ادب کا مطالعہ خواہ نوعی حیثیت سے ہو یا شخصی مطالعے کے پس منظر میں عموماً تعریف سے شروع ہوتا ہے۔ یہ تعریف اس مطالعے میں تناظر کا کام کرتی ہے۔ مرثیہ بھی اک ایسی ہی صنفِ شاعری ہے جس کے مطالعے میں اکثر و بیشتر اس کی تعریف سے بھی بحث کی جاتی رہی ہے اگرچہ بنیادی طور پر مرثیہ وہ نظم ہے جو کسی کی موت پر لکھی گئی ہو۔ لیکن کسی علمی یا ادبی اصطلاح کی تعریف اس کے لغوی معنی تک محدود نہیں رہتی بلکہ سماجی اور تاریخی حیثیت کے پیش نظر اس میں توسیع ہوتی رہتی ہے چنانچہ مرثیہ جو ”رثا“ سے مشتق ہے اور جس کے معنی مرنے والے کے اوصاف بیان کرنا ہیں وہ صنفِ شاعری ہے جس میں کسی کی موت کا تذکرہ اس طرح کیا جائے کہ سننے والوں میں اس کے لیے ہمدردی کا جذبہ پیدا ہو نیز اس میں کوئی اخلاقی پہلو بھی شامل ہو۔

ابن رشیق نے کتاب ”العمدہ“ میں باب الرثاء کے عنوان سے لکھا ہے کہ ”مرثیہ اور مدح (قصیدہ) میں کوئی فرق نہیں سوائے اس کے کہ مرثیہ میں کوئی ایسی شے ملا دی جاتی ہے جو اس بات پر دلالت کرتی ہے کہ اس سے مقصود کوئی میت ہے۔ ابن رشیق نے آگے لکھا ہے کہ مرثیہ کا طریقہ یہ ہے کہ ظاہر طبع پر غم انگیز ہو۔ اگر میت کسی بادشاہ کی ہے تو اس میں (بادشاہ کی) عظمت اس کے مرنے کا غم اور ماتم یکساں پائے جائیں۔ اگر میت کسی بڑے آدمی کی ہے تو بین میں ایسی باتیں پائی جائیں جس سے اس کی بزرگی واضح ہوئے۔ ابن رشیق کی یہ تعریف ایک طرف تو انفرادی فکر کو ظاہر کرتی ہے دوسری طرف معنوی تعریف

میں توسیع کر کے وقت کے ادبی رجحانات کو واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے ورنہ مرثیے کی تعریف میں کسی بادشاہ یا بڑے آدمی کی میت کا خصوصی تذکرہ تعریف کے نقطہ نظر سے نہ صرف غیر ضروری ہے بلکہ صنف شعر کو خانوں میں تقسیم کر دیتا ہے جیسا کہ زین العابدین نے کیا ہے۔ زین العابدین نے مرثیے کی تعریف میں لکھا ہے :-

رثا ان اشعار کو کہتے ہیں جن میں مرنے والے کا ماتم کیا جائے۔
دوستوں اور اقارب کی تعزیت کا ذکر ہو۔ قوم کے قائدین اور
فرماں رواؤں کے مرنے پر الم کا اظہار ہو۔ پیشوایانِ دین
اور ائمہ اطہار خاص طور پر حضرت سید الشہدا اور شہدائے
کربلا کے مصائب کا ذکر ہو اور ان کے مناقب اور خصائل
بیان کیے جائیں۔

اس کے بعد زین العابدین نے مرثیے کی حسب ذیل اقسام بیان کی ہیں :-
۱۔ رثائے تشریفات و رسمی :- یہ وہ مرثیے ہیں جن میں اکابر قوم اور سلاطین
کی موت کا ماتم کیا جائے۔ فرخی کا مشہور
مرثیہ جو محمود غزنوی کی وفات پر لکھا گیا ہے اور جس کی ہیئت قصیدے
کی ہے۔ اسی شق سے متعلق ہے۔

۲۔ رثائے شخصی و خانوادہ :- ان مرثیوں میں شعرا اپنے دوستوں اور اپنے
خاندان کے افراد یا اپنے بہادروں کے مرنے
پر اظہارِ تاثر کرتے ہیں اور تلقینِ صبر

۳۔ رثائے مذہبی :- یہ وہ مرثیے ہیں جن میں پیشوایانِ دین کی موت موضوع
سخن ہوتی ہے خاص طور پر ائمہ اطہار اور سید الشہدا
اور شہدائے کربلا کی وفات کا ذکر ان مرثیوں کا موضوع ہے۔

بحث کے آغاز میں کہا گیا ہے کہ کسی علمی یا ادبی اصطلاح کی تعریف میں سماجی اور تاریخی حیثیت کے پیش نظر توسیع ہوتی رہتی ہے چنانچہ زین العابدین کی محولہ بالا تعریف اگر ابن رشیق کے رجحان کی توثیق ہے تو اس کی ایک توسیع شدہ صورت بھی ہے۔ زین العابدین کے زمانے تک مرثیے کی سماجی اور تاریخی حیثیت زیادہ مستحکم ہو چکی تھی۔ لیکن زین العابدین نے مرثیے کی تعریف میں قوم کے فرماں رواؤں اور ائمہ اطہار کی موت کے غم میں کوئی امتیاز روا نہیں رکھا ہے۔ اس فرق کو اگرچہ مرثیے کی اقسام میں ظاہر کیا گیا ہے لیکن یہ تقسیم مرثیے کی تعریف میں شامل نہیں ہے اور جہاں تک اس تقسیم کا تعلق ہے تو یہاں اس تنقید کا اضافہ کیا جاسکتا ہے کہ بہادرؤں کے مرنے پر اظہارِ ہمت کو شخصی و خانوادہ مرثیوں میں شامل کرنے کے بجائے رثائے تشریفات درستی میں شامل کیا جانا چاہیے۔ غالباً زین العابدین کے پیش نظر عرب کا عہد جاہلیت تھا جہاں بہادرؤں کا تعلق قبیلوں یا خانوادوں سے ہوتا تھا اس لیے ایک بہادر کی موت ایک خاندان کا سوگ ہوتی تھی لیکن ظہور اسلام کے بعد چوں کہ یہ خاندانی حد بندیاں ٹوٹ گئی تھیں اور عرب کے بہادر قومی ورثہ سمجھے جانے لگے تھے اس لیے ان مرثیوں کو شخصی و خانوادہ شوق کے تحت رکھنا مناسب نہیں معلوم ہوتا۔

زین العابدین کی طرح مولانا شبلی نے بھی فرخی کے مرثیے کی بنیاد پر مرثیہ گوئی کے تین بڑے اصول قرار دیے ہیں۔

۱۔ مدوح کی عظمت و شان کا ذکر کیا جائے تاکہ اس سے عبرت کا سبق حاصل ہو کہ اس پائے کا شخص اٹھ گیا۔

۲۔ اس کے مرنے پر ملک میں جو رنج و غم برپا ہے اس کا ذکر کیا جائے۔

۳۔ اس کو مخاطب کر کے ایسے خیالات ظاہر کیے جائیں جس سے یہ ثابت ہو کہ انتہائے وارفنگی اور مدہوشی کی وجہ سے مرثیہ کہنے والے کو اس

کے مرنے کی بھی خبر نہیں اور اس کو اب تک اسی طرح باتیں کر کے
مطالب کرتا ہے جس طرح زندگی میں کرتا تھا۔

مولانا شبلی نے مرثیے کی یہ تعریف اس ماحول میں بیان کی ہے جہاں ان کے
پیش نظر وہ مرثیہ تھا جس سے اردو ادب میں مرثیے کا ایک روایتی تصور
قائم ہوا ہے۔ لیکن خاندانِ اہل بیت پر لکھے گئے مرثیوں کو نظر انداز کر کے
اس مرثیے کو معیار تسلیم کیا ہے جو محمود غزنوی کی وفات پر لکھا گیا تھا اور
اس طرح مرثیے میں ان چیزوں کو لازم قرار دیا ہے جو لوازم مرثیہ سینے کی صلاحت
نہیں رکھتیں۔ نیز اس تعریف نے مرثیے کو کسی بادشاہ یا بڑے آدمی کی
موت سے مخصوص کر دیا ہے حالانکہ مرثیہ تو کسی بھی شخص کی وفات پر لکھا
جاسکتا ہے۔ تیسری شرط میں یہ نفسیاتی نکتہ فراموش کر دیا گیا ہے کہ کسی کی موت
سے ایک عام انسان پر ایک تاثر تو دنیا کی بے ثباتی کا ہوتا ہے اور اس کے
یہاں ایک خاص قسم کی جذباتی تحریک پیدا ہوتی ہے اور کسی کی موت سے
وہ اتنا متاثر ہو سکتا ہے کہ اس پر ایک رقت طاری ہو جائے اور کسی کی موت
پر وہ اپنے ہوش و حواس کھو بیٹھے۔ یہ ساری کیفیتیں دراصل مرنے والے سے
تعلق خاطر پر مبنی ہیں لیکن مولانا شبلی کا قائم کیا ہوا اصول صرف آخری
صورت میں ممکن ہو سکتا ہے حالانکہ مرثیہ ان میں سے کسی بھی موقع پر لکھا جاسکتا
ہے۔ دراصل مولانا شبلی نے یہ مرثیے کے اصول نہیں بلکہ ایسے سانچے وضع کیے
ہیں جن میں صرف وہ مرثیے ڈھالے جاسکتے ہیں جو تنوع سے عاری ہوں جبکہ
مرثیہ نگار کے لیے صرف یہ ضروری ہے کہ وہ مدوح کی وفات سے متاثر ہوا ہو
تاکہ اپنے جذبات کو وہ نظم کا اسلوب دے سکے۔ اس کے لیے مرنے والے
سے ذاتی یا بالواسطہ کوئی تعلق لازمی نہیں ہے۔

مولانا حالی نے بھی ابنِ رشتیق کی طرح مرثیے کو قصیدے ہی کی شق میں

رکھا ہے اس فرق کے ساتھ کہ قصیدہ زندہ کی تعریف ہے اور مرثیہ مُردے کی
توصیف۔ ملاحظہ ہو ۱۔

مرثیے پر بھی اس لحاظ سے کہ اس میں زیادہ تر شخص متوفی
کے ممد و فضائل بیان ہوتے ہیں مدح کا اطلاق ہو سکتا
ہے فرق صرف اتنا ہے کہ زندوں کی تعریف کو قصیدہ بولتے
ہیں اور مُردوں کی تعریف کو جس میں تاسف اور افسوس بھی
شامل ہوتا ہے مرثیہ کہتے ہیں۔ ۱۔

ان جملہ تعریفات میں اصطلاح کی معنوی حیثیت کی حد تک ہر جگہ نفس
مضمون ایک ہی ہے یعنی مرثیہ ایسی نظم ہے جو کسی کی موت پر لکھی جاتی ہے۔ البتہ
ابن رشیق اور زین العابدین نے سلاطین، اُمرا اور پیشوایانِ دین کا تخصیص
کے ساتھ ذکر کیا ہے جب کہ مولانا شبلی کے یہاں یہ تخصیص ہی اصل مضمون ہے
لیکن امداد امام اثر چند قدم اور آگے بڑھ گئے ہیں۔ ان کے نزدیک ہر ایسا
بیان مرثیہ ہے جس میں کوئی غم انگیز واقعہ ہو۔ وہ لکھتے ہیں ۱۔

مرثیہ نگاری سے یہاں مراد وہ مرثیہ گوئی نہیں کہ دوست دارانِ
خاندانِ پیغمبر مصائبِ اہل بیت علیہم السلام کو شاعرانہ پیرائے
میں بیان کرتے ہیں بلکہ تمام ایسے دیگر منظوم و غیر منظوم بیانات
جو سرمایہ رنج و الم ہونے کے باعث اظہارِ غم و حسرت کے ساتھ
احاطہ تحریر میں ہیں مثلاً شاعر اپنے کسی دوست کے مرنے کا اور کسی
شخص کے مبتلائے آفات ہونے کا مرثیہ لکھ سکتا ہے۔ یا کسی غم
انگیز معاملے کو جیسے جہاز کا ڈوبنا، مکان کو آگ لگنا وغیرہ
ہے قلم بند کر سکتا ہے ۲۔

گویا موصوف کے نزدیک نہ صرف یہ غیر ضروری ہے کہ مرثیہ کسی کی موت پر لکھا گیا ہو بلکہ یہ بھی ضروری نہیں کہ وہ منظوم ہو۔ کوئی بھی غم انگیز واقعہ خواہ نظم میں ہو یا نثر میں مرثیہ ہو سکتا ہے۔ لیکن مرثیے کی تعریف بیان کرتے وقت اس کے لغوی معنی کو بھی فراموش نہ کر دینا چاہیے جیسا کہ اوپر ذکر ہوا۔ مرثیہ رثا سے مشتق ہے جس کے معنی توصیف میت ہیں اس لیے مفہوم کا تقاضا یہی ہے کہ مرثیہ کسی کی موت پر لکھا گیا ہو اور اصطلاحاً مرثیہ چوں کہ ایک صنف شاعری ہے اس لیے یہ نثر میں بھی نہ ہونا چاہیے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ مرثیہ وہ صنف شاعری ہے جس کا تعلق کسی کی موت پر اظہار رنج و ملال اور مرنے والے کی تعریف سے ہے لیکن موجودہ اردو مرثیہ جو ہماری بحث کا اصل موضوع ہے اس کی تعریف ان الفاظ میں نہیں ہو سکتی کہ یہ مرنے والے کی توصیف ہے اس لیے کہ موجودہ اردو مرثیہ صرف توصیف میت سے عبارت نہیں ہے بلکہ اس کا موضوع اور ہیئت دونوں خصوصی نوعیت کے حامل ہونے کی وجہ سے اس کو ایک منفرد صنف سخن کا درجہ حاصل ہے اور یہ اس مرثیے سے قطعاً مختلف ہے جس کی تعریف میں اس کے لغوی معنی کو پیش کیا جاسکتا ہے۔ چنانچہ جب ہم مرثیے کا ذکر کرتے ہیں تو ذہن اس نظم کی طرف منتقل ہو جاتا ہے جس میں واقعاتِ کربلا اور شہادتِ اہل بیت کا ذکر ہوتا ہے اور جس کی ہیئت مسدس ہے۔ یہی سبب ہے کہ اس موضوع پر دیگر نظمیں 'سلام' یا 'نوحے' وغیرہ کے نام سے موسوم کی جاتی ہیں۔ اس طرح اردو کا ادبی مرثیہ ہر وہ نظم نہیں جو کسی بھی شخص کی وفات پر لکھی گئی ہو بلکہ اس نظم کے لیے ضروری ہے کہ یہ شہادتِ اہل بیت سے تعلق رکھتی ہو اور اس کی ایک مخصوص ہیئت ہو۔ اس تاویل کے بعد اردو مرثیے کی حسب ذیل تعریف پیش کی جاسکتی ہے:-

”اردو مرثیہ وہ نظم ہے جس میں شاعر خاندانِ اہل بیت سے

اپنی عقیدت کا اظہار کرتا ہے اور شہیدانِ کربلا کے مصائب،

شہادت اور دیگر واقعات کر بلا و توصیف ائمہؑ اس مذہبی عقیدت
اور شدید رنج و غم کے ساتھ بیان کرتا ہے کہ سننے والے اس
سے متاثر ہوتے ہیں اور ہم مذہبوں کی عقیدت میں پختگی اور
ایمان میں جوش پیدا ہوتا ہے اور اس نظم کی ہیئت
مدرس ہوتی ہے۔

چنانچہ آئندہ صفحات میں جو مرثیے کی تاریخ کا جائزہ لیا جائے گا اس میں
عرب کی ابتدائی مرثیہ نگاری کو چھوڑ کر بحث و تحقیق کا موضوع وہی مرثیہ
ہوگا جس کا تعلق شہادت اہل بیت سے ہے اور مدرس چوں کہ دبستان لکھنؤ
سے مخصوص ہے اس لیے تاریخ کے مختلف ادوار میں صنف اور ہیئت سے
قطع نظر صرف موضوع کی بنیاد پر مرثیے کے ارتقا سے بحث کی جائے گی۔

۱۔ حضرت علی و جناب فاطمہ اور دیگر ائمہ کے حال میں لکھی گئی مدرس نظمیں
مرثیہ کہلاتی ہیں۔ نیز واقعہ کر بلا سے قبل و مابعد کے حالات پر لکھی گئیں
منظومات بھی مرثیہ ہی کہلاتی ہیں۔ ملاحظہ ہو دفتر ماتم جلد ۱ تا ۱۲
از مرزا سلامت علی دبیر۔

مرثیے کی تاریخ

اگر یہ تسلیم کر لیا جائے کہ جذبات انسانی کے بے تکلف اظہار کا نام شاعری ہے تو شاعری کو دو خانوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ ایک وہ جس میں جذبات مسرت کا اظہار کیا جاتا ہے۔ دوسری وہ جس میں جذبات الم کا اظہار ہوتا ہے۔ انسانی زندگی میں یہی دو جذبات نمایاں اور بنیادی حیثیت رکھتے ہیں۔ لیکن موخر الذکر شاعری کو اگر مرثیے کی معنوی تعریف مان لیا جائے تو اس کی ابتدا معلوم کرنا بہت آسان ہو جائے گا اور یہ کہا جاسکے گا کہ جہاں سے زندگی کا آغاز ہوا وہیں سے مرثیہ بھی شروع ہو گیا تھا۔

لیکن گذشتہ باب میں مرثیے کی جو تعریف بیان کی گئی ہے اس سے پیش نظر ہر وہ شاعری مرثیہ نہیں ہے جس میں جذبات غم کا اظہار کیا گیا ہو۔ غم کے محرکات بہت سے ہو سکتے ہیں جب کہ مرثیے میں وہ غم درکار ہوتا ہے جس کے پس منظر میں کوئی میت ہو۔ اس تعین کے باوجود بھی مرثیے کو دیگر اصناف سخن کے مقابلے میں قدامت حاصل ہے۔ چنانچہ کچھ ایسی دلچسپ روایتیں بیان کی جاتی ہیں جن کے مطابق مرثیے کی قدامت کا رشتہ حضرت آدم علیہ السلام تک پہنچتا ہے۔ اس طرح کی ایک روایت تذکرہ "آثار الشعراء" میں "مسالم التزلی" کے حوالے سے بیان کی گئی ہے کہ میمون ابن مہران نے ابن عباس رضی اللہ تعالیٰ عنہ سے روایت کی ہے کہ جو شخص کہتا ہے کہ حضرت آدم نے شعر کہا اس نے اللہ اور اللہ کے رسول پر بہتان باندھا اس واسطے کہ انبیاء اس سے محفوظ ہیں۔ مگر جب قابیل نے ہابیل کو قتل کیا تو آدم علیہ السلام نے سریانی میں اس کا مرثیہ کہا اور شیث علیہ السلام نے اپنے بیٹے سے کہا کہ اس کو یاد رکھنا تاکہ ہماری اولاد میں متواتر رہے اور عبارت نقل ہوتی چلی حتیٰ کہ عیوب بن قحطان تک پہنچی جو زبان سریانی اور عربی دونوں میں کلام کرتا تھا،

جب اس نے مرثیہ کو دیکھا تو تقدیم و تاخیر کر کے دو شعر نظم کر دیے۔
یہ اساطیری روایت زیب داستان کے لیے بہت خوب ہے ورنہ لسانی تحقیق
اور استدلالی ضرورت اس واقعے کی داد دینے سے قاصر ہیں۔ البتہ قیاس
اس امکان کو تسلیم کرنے کے لیے تیار ہے کہ ہابیل کے قتل پر حضرت آدم ؑ کی
زبان سے بے ساختہ کچھ موزوں کلمات ادا ہو گئے ہوں گے لیکن یہاں سب سے
پہلے تو یہ کہنا بہت مشکل ہے کہ حضرت آدم کے زمانے میں کسی باقاعدہ زبان کا
وجود تھا بھی یا نہیں۔ اس لیے کہ زبان کے بارے میں جدید سائنٹفک نظریات
ہبوطِ آدم کے نظریے کا ساتھ نہیں دیتے۔ ہبوطِ آدم تو زمین پر انسانی زندگی
کی وہ پہلی منزل ہے جہاں کسی زبان کا تصور محال ہے البتہ جیسا کہ قرآن
میں کہا گیا ہے ”عَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا“، تو اس سے زبان کے ایک
دھندلے سے تصور کو راہ مل جاتی ہے۔ تاہم یہ نہیں کہا جاسکتا کہ اس مفروضہ
زبان کی اس وقت کیا صورت رہی ہوگی جب کہ جدید لسانی تحقیق تو قوم عاد و
ثمود کی زبان کے بارے میں بھی کچھ نہیں جانتی کہ کیا تھی۔ یہ لسانی تحقیق کچھ
اور آگے بڑھتی ہے تو عہد جاہلیت کے اکثر شعرا اور ان سے منسوب شاعری
بھی فرضی نظر آنے لگتی ہے پھر بھی قدامت نگاری کے شوق نے زمین پر جس
پہلی نظم کو دریافت کیا ہے وہ ایک مرثیہ ہے اس کے بعد دوسری نظم جو تحقیق کی
زد پر آسکی ہے وہ مرثیہ ہے جسے حضرت داؤد نے طالوت کے قتل پر لکھا تھا
اور توریت میں مذکور ہے ۵

بہر حال یہ بالسی روایتیں ہیں جو قدامت نگاری کے شوق میں ایجاد
کی گئی ہیں ورنہ کسی تاریخی اور لسانی استدلال کے مقابل ان کا وجود پا در ہوا ثابت

ہوتا ہے البتہ یہ ممکن ہے کہ زبان کے وجود میں آ جانے کے بعد ہر دور میں اور ہر مقام پر مرثیہ لکھا جاتا رہا ہو۔ اوپر سامی (لسانی) خاندان میں حضرت داؤد کے لکھے ہوئے مرثیے کا ایک اساطیری نشان ملا۔ اسی طرح ہندوستان میں قدیم زمانے سے کرُن رس کے وجود کو تسلیم کیا جاتا ہے جسے ہم مرثیے کا بدل مان سکتے ہیں۔ یونانِ قدیم میں بھی *ELEGIA* کے وجود کو تسلیم کیا جاتا ہے (اسی *ELEGIA* سے انگریزی کا *ELEGY* بن رہا ہے) لیکن یونان میں *ELEGIA* موت پر نہیں بلکہ جنگ اور محبت کے واقعات پر لکھی جاتی تھی۔ زوالِ یونان کے بعد جب یہ اصطلاح روم پہنچی تو اس کے موضوعات میں موت بھی شامل ہو گئی یعنی وہ نظم جس میں کسی فرد کی موت کا ماتم کیا جائے گویا عالمی ادب میں مرثیے کا وجود عہدِ عتیق سے پایا جاتا ہے لیکن مرثیے کی تاریخ میں ہماری تلاش و تحقیق کا میدان عالمی ادب نہیں ہے ہمارا مقصد تو اردو مرثیے کی اس تاریخی روایت کا مختصر سا جائزہ ہے جس کا رشتہ فارسی سے ہوتا ہوا عربی تک پہنچتا ہے۔

عربی میں شاعری کی ابتدا کب ہوئی اور ابتدائی شاعر کون تھے اس کے متعلق تاریخِ قطعیت کے ساتھ کچھ نہیں کہتی۔ اس سلسلے میں اوپر ذکر ہو چکا ہے کہ اب عہدِ جاہلی کے شعراء کو بھی فرضی تصور کیا جانے لگا ہے پھر بھی اتنی بات یقین کے ساتھ کہی جاسکتی ہے کہ عربوں کی زندگی میں شاعری کو زبردست اہمیت حاصل تھی اور اکثر قبائل یا افراد کی حیثیت اور سماجی مراتب کا تعین ان کے شعری کارناموں کی بنیاد پر کیا جاتا تھا جن کا تعلق زیادہ تر جنگ و جدل سے ہوتا تھا۔ اس لیے کہ خانہ جنگی عربوں کی قبائلی زندگی کا طرہ امتیاز تھی اس امتیاز کا اظہار وہ رجز میں کرتے تھے یہ رجز خوانی کسی، سیر کی موت کا نتیجہ ہوتی تھی اس لیے گمان کیا جاسکتا ہے کہ عربوں کے

قبائلی جنگ و جدل نے جہاں رجز کو پیدا کیا وہیں مرثیہ بھی وجود میں آ گیا تھا۔ مولانا شبلی لکھتے ہیں:-

عرب میں شاعری کی ابتدا رجز سے ہوئی یعنی میدان جنگ میں دو حریف مقابلے کے لیے بڑھتے تو جوش میں فخریہ موزوں فقرے ان کی زبان سے نکلتے تھے یہ دو چار شعر سے زیادہ نہ ہوتے تھے لیکن طویل جنگ کا کام دیتے تھے۔ اس کے بعد مرثیہ شروع ہوا یعنی جب کوئی عزیز یا دوست مرجاتا تو اس کی لاش پر نوحہ کرتے تھے۔

اس طرح ایک قبیلے کو جب دوسرے قبیلے کے مقابلے میں شکست ہو جاتی تھی تو شعرا اپنے مقتولین کا ذکر مرثیوں میں کرتے اور لوگوں کو انتقام پر آمادہ کرتے تھے۔ یہ مرثیہ ایک کارگر حربہ ثابت ہوتا تھا۔ گویا عرب میں مرثیہ صرف اظہار رنج و الم کے لیے ہی نہیں بلکہ اظہار رنج و انتقام کے لیے لکھا جاتا تھا اور اس کا مقصود انتقام ہوتا تھا۔ لیکن تاریخ میں ایسے کسی معروف مرثیہ نگار کا کوئی تذکرہ نہیں ملتا جس سے ان مرثیوں کو منسوب کیا جاسکتا ہو اور جن شعراء کے نام تاریخ میں ملتے ہیں وہ مشتبہ ہیں۔ پھر بھی روایت کی حد تک ہم ان ناموں کو تسلیم کیے لیتے ہیں تاکہ مرثیے کی تاریخ کو کچھ ابتدائی کرٹیاں فراہم کی جاسکیں لہذا ایسا ایک نام ”مہملہ بن ربیعہ“ ہے تاریخ اس

- ۱۔ حامد حسن قادری ”تاریخ مرثیہ گوئی“ میں کہتے ہیں کہ ”عرب گرمی کے دنوں میں عموماً رات کو سوسہ کرتے تھے۔ ان کے کانوں میں صرنا اونٹوں کی آوازیں ہوتی تھیں اسی آواز پر انھوں نے اپنی لے ملائی شروع کر دی اور اس لے میں اپنے جذبات ظاہر کرنے لگے یہ موزوں مقلی فقرے یا ابتدائی شاعری رجز کہلانے لگی..... اسی رجز کو پھر وہ دشمنوں کے مقابل پڑھنے لگے۔“
- ۲۔ شعر العجم جلد چہارم ص ۱۸

عربی کا پہلا شاعر تسلیم کرتی ہے۔ اگرچہ صاحب ادب البجاہلی کے نزدیک ربیعہ ایک فرضی نام ہے۔ بہر حال پہلے سے ایک مرثیہ منسوب ہے جو اس نے اپنے بھائی 'کلب' کے قتل پر کہا تھا۔ دوسرا مشتبہ نام 'قس بن سعدہ' ہے جو نجران کا پادری اور ایک مشہور فلسفی تھا اس کا انتقال سنہ ۳۱۵ء میں ہوا کہا جاتا ہے کہ اس نے اپنے دو بھائیوں کی قبر پر کھڑے ہو کر مرثیہ پڑھا تھا اسی طرح ایک اور شاعر درید بن الصمہ ہے جو اپنے بھائی کے قتل پر زندگی بھر مرثیے کہتا رہا۔ ان شاعروں کے علاوہ خرق، لبید بن ربیعہ، امیہ بن اہصل، (شاعرہ) غنہ، اور متم بن نویرہ ایسے شاعر ہیں جن کے یہاں عربی مرثیے کے ابتدائی نمونے ملتے ہیں۔ یہ شعرا رعبہ جاہلیت سے تعلق رکھتے ہیں تاہم ان کا زمانہ ظہور اسلام سے قریب تر ہے، بلکہ اکثر نے اسلام کا زمانہ بھی پایا تھا۔

ظہور اسلام تاریخ عرب کا ایک ایسا انقلابی واقعہ تھا جس نے زندگی کے ہر شعبے کو یکسر بدل کے رکھ دیا تھا۔ شاعری کا نہ صرف دھارا بدلا بلکہ اس کے مقاصد بھی تبدیل ہو گئے۔ اکثر مورخین نے اس تبدیلی کو شاعری کے زوال سے تعبیر کیا ہے۔ اس لیے کہ شعراء اسلامی کے روپ میں اب عربوں کے پاس ایک زیادہ بامقصد ادارہ موجود تھا اس کے علاوہ آغاز اسلام میں عربوں کو سماجی جدوجہد کے جس دور سے گزرنا پڑا تھا اس کی نظیر ان کی تاریخ میں پہلے نہیں ملتی۔ یہ دور ابستلا صرف مسلمانوں کے لیے مخصوص نہ تھا بلکہ اسلام کے مخالف و موافق دونوں کو اس کش مکش سے گزرنا پڑا تھا۔ نیز خطابت کا جو معجزہ قرآن لے کر آیا تھا اس نے بھی شاعروں کو عاجز کر دیا تھا چنانچہ قرآنی معجزے اور اس نئے انقلاب نے اگر شاعری کی طرف

توجہ کا زیادہ موقع نہ دیا ہو تو ممکنات میں سے ہے۔ پھر بھی اس دور میں جو شاعر ملتے ہیں ان میں سب سے نمایاں نام حسان بن ثابتؓ کا ہے جن کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ آپ نے حضور صلعم کی وفات پر نہایت پر سوز و گداز مرثیے کہے تھے۔ اس کے علاوہ جناب فاطمہؓ سے بھی ایک مرثیہ منسوب ہے جو آپ نے حضور کی وفات پر کہا تھا۔

حضور صلعم کی وفات (۶۳۲ھ) کے بعد تاریخ اسلام کے کچھ ایسے اہم ترین واقعات رونما ہوئے جن کے تذکرے کو فتنہ و فساد کی یادگار سے تعبیر کیا جاسکتا ہے اور جن کے تاریخی تسلسل میں ہر جگہ کسی اہم شخصیت کی موت پر مرثیہ بھی نظر آجاتا ہے۔ چنانچہ حضرت عثمان رضی اللہ عنہ اور حضرت عائشہ کی شہادت پر اکثر شعرا نے مرثیے کہے۔ اسی طرح حضرت علی رضی اللہ عنہ کی شہادت پر ان کے صحابی ابوالاسود دؤلی نے مرثیہ کہا تھا جو دراصل تاریخ کا وہ پہلا مرثیہ ہے جس کی تعریف ہم اوپر کر آئے ہیں۔ اس کے علاوہ شہادت علی رضی اللہ عنہ اس واقعے کی پہلی کڑی بھی ہے جس کو تاریخ میں حادثہ کربلا کے نام سے یاد کیا جاتا ہے اور جس کے تذکرے کو ہم نے اوپر مرثیے کی تعریف میں اسی اہمیت دی ہے۔ اور دراصل اردو کے ادبی مرثیے کا تصور بھی اسی واقعے سے عبارت ہے۔ اس واقعے میں سب سے اہم اور مرکزی کردار امام حسینؑ ہے لیکن جملہ شہیدان کربلا کے حال میں علاحدہ علاحدہ مرثیے لکھے گئے ہیں جو واقعہ کربلا (۶۸ھ) کے بہت بعد کی تصنیف ہیں۔ مولانا ابوالکلام آزاد نے لکھا ہے:۔

”حسین کی شہادت (واقعہ کربلا) پر جو مرثیہ سب سے زیادہ مشہور ہوا وہ سلیمان بن قتہ کا مرثیہ ہے،“

۱۔ میر انیس بھٹیت رزمیہ شاعر ۲۴ ص ۲۔ نگار اگست ۱۹۵۲ء ص ۱

۳۔ انسانیت موت کے دروازے پر ص ۲۶ ص ۴۔ ص ۱

اس قول کی صراحت یہ ہے کہ قتلِ حسین پر عام طور سے مرثیے کہے گئے تھے لیکن جو مرثیہ سب سے زیادہ مشہور ہوا وہ ابنِ قتہ کا ہے۔ لیکن اس کے برعکس عام تاریخی روایت یہ ہے کہ بنو امیہ جو وقت کے حکمران اور واقعہ کربلا کے لیے ذمے دار تھے انہوں نے جس تشددانہ سیاست سے کام لیا اس نے قتلِ حسین پر آزادانہ اظہارِ خیال کے راستے مسدود کر دیے تھے۔ اس لیے شہادتِ اہل بیت پر یا تو مرثیے لکھے نہ جاسکے یا لکھے گئے تو منظر عام پر نہ آ سکے۔ پھر بھی ابنِ قتہ کے علاوہ جس مرثیے کا تذکرہ ملتا ہے وہ خواہر حسین جناب زینب کا کہا ہوا ہے۔ اس کے علاوہ بنو امیہ ہی کے دور میں اس طرح کی خفیہ مجالس کا تذکرہ بھی ملتا ہے جہاں واقعاتِ کربلا پر نظمیں (مرثیے) پڑھی جاتی تھیں جن کو مقتل کہتے تھے مثلاً مقتلِ ابنِ یعقوب، مقتلِ ابنِ نمطا، اور مقتلِ عقبہ بن سمان وغیرہ۔ یہ مقتل موضوع کے لحاظ سے مرثیہ ہی ہوتے تھے۔

عباسی حکومت کے قیام (۱۵۰ھ) پر جب سیاست کا رخ بدلا تو عزا داری حسین پر وہ پابندی نہ رہی جو دورِ امیہ کی خصوصیت تھی۔ چنانچہ واقعہ کربلا پر آزادانہ اظہارِ جذبات و خیالات کی راہ کھلی تو سب سے پہلے دُعل خزاہی کا وہ طویل مرثیہ ظہور میں آیا جس کو سن کر امام موسیٰ کاظم نے فرمایا تھا کہ اس میں میرا ایک شعر اضافہ کر لو تا کہ قصیدہ (مرثیہ) مکمل ہو جائے۔ عباسی دور میں اور بھی مرثیے لکھے گئے ہوں گے لیکن حقیقت یہ ہے کہ بنو امیہ کے بعد بھی عزا داری اور مرثیہ نگاری کی وہ توقعات پوری نہ ہو سکیں جو اس دور سے وابستہ کی جاسکتی تھیں۔ اس کے باوجود عزا داری اور مرثیہ نگاری کی تاریخ کا آغاز صحیح معنوں میں عباسی دور ہی سے کیا جاسکتا ہے البتہ اس کے فروغ

کی تاریخ ایران میں خاندان دیالمہ سے شروع ہونی چاہیے۔ اور بقول
پروفیسر مسعود حسن رضوی ایران میں مرثیے کی بنیاد ہی دہلیویوں کے زمانے میں
پڑی۔ اس دور میں اسماعیل بن عباد جو دہلی حکومت کا ایک وزیر تھا
اہم ترین شخصیت ہے۔ یہ خود عربی زبان کا شاعر تھا اور بہت سے شاعر
اس سے وابستہ تھے اس نے امام حسینؑ کا مرثیہ کہا تھا اس لیے گمان
ہوتا ہے کہ اس سے وابستہ شعراء نے بھی مرثیے کہے ہوں گے۔

سلجوقی عہد (۵۵۵ھ) میں تو فارسی "مقتل" کی بہت سی کتابیں
وجود میں آگئی تھیں۔ یہ مقتل عربی سے ترجمہ ہوتے تھے لیکن اس بات کا پتہ دیتے
ہیں کہ ایران میں فارسی زبان کو بھی اب مرثیہ نگاری کے لیے استعمال کیا جانے
لگا تھا۔ اس کی ایک مثال حکیم سنائی کی مثنوی "حدیقہ الحقیقت" ہے
جو "حدیقہ سنائی" کے نام سے مشہور ہے۔ اس مثنوی کے دو سر باب میں
"ذکر الحسن" صفت قتل الامیر السید الحسن بن علی" اور "صفت کربلا" کے
عنوان سے جو اشعار لکھے گئے ہیں ان کے مجموعے کو مرثیہ کہہ سکتے ہیں۔

سلجوقی عہد تک فارسی پر زیادہ تر عربی زبان و ادب کا ہی سایہ رہا
اس لیے اس دور میں جو کچھ فارسی زبان میں ملتا ہے وہ عربی سے ماخوذ ہے۔ ایران
کو اپنی لسانی انفرادیت کا احساس سامانی عہد میں ہوا چنانچہ مورخین اس
دور کے مشہور شاعر رودکی سے فارسی شاعری کا آغاز کرتے ہیں۔ رودکی
صاحب دیوان شاعر تھا اس نے متعدد مرثیے بھی کہے جو اس کے دیوان میں
پائے جاتے ہیں۔ اسی دور میں آذری کے بھی ایک مرثیے کی بہت شہرت
ہوئی۔

مرثیے کی اس تاریخ کا سب سے نمایاں پہلو یہ ہے کہ ابھی تک مرثیہ گوئی

۱-۲-۳۔ بیاض قلمی از مسعود حسن رضوی ادیب (مرحوم) ص ۳

۴۔ دکن میں مرثیہ اور عزا داری ص ۱۲

صرف انفرادی عقیدت کے اظہار سے عبارت تھی اس کو سیاسی اور سماجی سرپرستی حاصل نہ ہوئی تھی یہ سرپرستی صفوی دور (۱۵۹۹ء) میں حاصل ہوئی جو ایران میں شیعیت کی ترویج و اشاعت کے لیے اہمیت رکھتا ہے۔ اس دور میں شیعیت کو سرکاری مذہب کا درجہ حاصل ہو گیا تو عزا داری نیز مرثیہ گوئی کو ہر سطح پر تحریک ملنے لگی۔ چنانچہ ملا حسین واعظ کا شفی نے ”روضۃ الشہداء“ لکھی جو ایران میں اتنی مشہور ہوئی کہ اس کا پڑھنا روضہ خوانی کے نام سے موسوم ہو گیا۔ اسی طرح محشم کاشی کا دوازده بند شاہ طہاسب صفوی کے ایسا پر لکھا گیا تھا جب اس نے اپنی شان میں لکھے گئے ایک قصیدے کے جواب میں کہا کہ میں اس بات کو ہرگز پسند نہیں کرتا کہ میری مدح میں قصائد لکھے جائیں شعرا کو اہل بیت کی مدح میں طبع آزمائی کرنی چاہیے۔ اس پر محشم کاشی نے آٹھ دس بندوں پر مشتمل ایک مرثیہ کہا جس کا مطلع ہے:

چوں خوں ز حلق تشنہ او بر زمیں رسید ۛ جوش از زمین بہ زروہ عرش بریں رسید

محشم کے بعد جو مرثیہ گوئی کو تحریک ہوئی تو اس نے ایک رواج کی حیثیت اختیار کر لی اور بڑی تعداد میں مرثیہ گو شاعر پیدا ہونے لگے جن میں سب سے مشہور مقبل صفا ہانی ہے۔ اس کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے کربلا کے تمام واقعات ابتدائے سفر سے لے کر اہل حرم کے قید ہونے اور واپس مدینے آنے تک تفصیل کے ساتھ مرثیوں میں بیان کر دیئے۔ مقبل کے بعد قسانی کا ایک مرثیہ جو سوال و جواب کے انداز میں ہے بہت مشہور ہوا۔ اس کا ایک شعر درج ذیل ہے

بارد چہ؟ خوں! کہ دیدہ؟ چساں؟ روز و شب! چرا؟
از غم! کدام غم؟ غم سلطان کربلا

تاریخ سے پتہ چلتا ہے کہ ایران میں مرثیے نے کافی ترقی کر لی تھی۔ عوامی سطح پر زور و شور کے ساتھ عزا داری کا اہتمام ہونے لگا تھا۔ شاعروں نے مرثیے کی ہیئت میں نئے نئے تجربے شروع کر دیے تھے جس کی وجہ سے نوحہ اور پیش خوانی جیسی اقسام ظہور میں آ گئیں۔ پھر بھی یہ حقیقت ہے کہ مرثیے کو ایران میں وہ ادبی حیثیت حاصل نہ ہو سکی جو اسے ہندوستان میں نصیب ہوئی۔ ایران میں مقبل کے علاوہ کوئی اور ایسا شہرت یافتہ شاعر نہیں ملتا جسے خالص مرثیہ گو کہا جاسکے۔ جب کہ ہندوستان میں دکن سے لے کر شمال تک خالص مرثیہ نگاروں کا ایک دبستان پھیلا ہوا ہے۔ اس کے علاوہ اردو مرثیے کو یہ شرف بھی حاصل ہے کہ دیگر اصنافِ سخن کی طرح اس کی ادبی روایت کا سلسلہ ایران سے نہیں ملتا۔ اگرچہ دکن میں شیعہ عقائد کی اشاعت ایرانی علما کے سبب ہوئی تھی اور وہاں کی مذہبی زندگی پر ایرانی اثرات غالب تھے تاہم اردو مرثیے کی ادبی روایت خالص ہندوستانی ہے اور اتنی ہی قدیم ہے جتنی خود اردو زبان و ادب کی تاریخ۔ اس کے علاوہ ایک فرقہ اور بھی ہے وہ یہ کہ ایران میں مرثیے کو اجتماعی حیثیت بہت بعد میں نصیب ہوئی جب کہ صفوی دور میں عزا داری کو سرکاری اور عوامی تائید حاصل ہو گئی۔ لیکن ہندوستان میں مرثیے کو شروع ہی سے اجتماعی حیثیت حاصل رہی ہے جس کا سبب دکن کی وہ شیعہ حکومتیں ہیں جن کا آغاز ہی ہندوستان میں عزا داری اور مرثیہ گوئی کا آغاز ہے۔

دکن میں سب سے پہلی مسلم سلطنت بہمنی سلطنت تھی (۱۳۴۷ء - ۱۵۱۸ء) اس سلطنت کا بانی حسن خاں بہمنی تھا۔ اس خاندان کے آخری دور میں شرف نام کے ایک شاعر نے ایک طویل مثنوی ”نوسر ہار“ کے نام سے لکھی جس میں امام حسن اور امام حسین کی شہادت کے حالات نظم کیے گئے ہیں۔ ۲۔ بہمنی دور میں اشرف کے

علاوہ کسی اور مرثیہ گو شاعر کا پتہ نہیں چلتا۔ ۸۲ء میں بہمنی سلطنت کو زوال ہوتا ہے اور ۹۰ء میں یوسف عادل شاہ اپنی خود مختاری کا اعلان کر کے بے جا پور میں عادل شاہی سلطنت کی بنیاد رکھ دیتا ہے۔ عادل شاہ چونکہ شیعہ تھا اس لیے شیعیت کو اس نے سرکاری مذہب قرار دیا۔ نتیجے میں اردو مرثیے کو ایک سازگار ماحول فراہم ہو گیا اور عام طور پر مرثیے لکھے جانے لگے۔ تاہم اس دور کا وہ سب سے پہلا مرثیہ جو آب تک دستیاب ہو سکا ہے شاہ برہان الدین جاتم کی تصنیف ہے جس کا نمونہ درج ذیل ہے

محرم کا چندر پھر گہن پہ لے ماتم ہوا پیدا
محبتاں کے دلاں میں سب شہاں کا غم ہوا پیدا
دو کھی ہو واجب میانی کل وحدت منے آئے
علم اس جگ کو دیکھلانے صفی آدم ہوا پیدا
الست برکیم سن رب سوں روحانی ملک بولے
سوادق الوابلی کا جوں کر شمسہ جم ہوا پیدا

محمد عادل شاہ کے زمانے میں مرثیے کی روایت کچھ اور آگے بڑھی اور اس میں ترجمے کی حد تک رزمیہ کو پیش کرنے کی صلاحیت پیدا ہو گئی چنانچہ محمد عادل شاہ کی ملکہ خدیجہ سلطان کی فرمائش پر کمال خاں رشتی نے ابن حسام کی فارسی مثنوی ”خاور نامہ“ کا اردو میں ترجمہ کیا جس میں حضرت علی کی لڑائیوں کا بیان ہے۔ اس دور کا ایک اور مشہور مرثیہ گو ملک خوشنود ہے۔

محمد عادل شاہ کے بعد عادل شاہ ثانی تخت نشین ہوا۔ یہ مذہباً سنی تھا لیکن اپنی ماں خدیجہ سلطان کے زیر اثر اس نے شیعہ مذہب اختیار کر لیا تھا یہ خود بہت اچھا شاعر تھا اور شاہی یا شہتی تخلص کرتا تھا۔ ڈاکٹر زور نے

۱۔ بحوالہ اردو شہ پارے ص ۲۵ — ۲۔ دکن میں مرثیہ اور عزا داری ص ۲

۳۔ علی عادل شاہ ثانی ص ۳

اڈنبرا یونیورسٹی کی بیاض مراٹی کے حوالے سے اس کے چند مرثیوں کا تذکرہ کیا ہے اس کے علاوہ اس دور میں نصرتی اور ہاشمی جیسے اہم شاعروں کے یہاں بھی مرثیے ملتے ہیں لیکن تاریخ نگاروں نے جس مرثیہ گو شاعر کا خصوصیت سے تذکرہ کیا ہے وہ مرزا بے جا پوری ہے۔ مقبل کی طرح یہ اردو کا خالص مرثیہ گو شاعر تھا جس کو اولیت حاصل ہے۔ اسی نے سب سے پہلے مرثیہ کہا جو ارتقا کی طرف ہیئت کا پہلا قدم ہے۔ اس کے مرثیے کے دو بند ملاحظہ ہوں:

شریعت اس سے پہا ایتا ستم حقیقت شناسے پہا ایتا ستم

نبی کے نواسے پہا ایتا ستم سب اُمت کے آسے پہا ایتا ستم

دیا زہر پانی میں یا ظالماں سولا گا کھینچے کو جا کر تہاں

جگر ٹوٹ حسن کا پڑا بے گماں مدینے کے باسی پہا ایتا ستم

مرزا کے علاوہ سیوا، شغلی اور قاضی محمود بھری وغیرہ عادل شاہی دور کے ایسے شاعر ہیں جن کے یہاں مرثیے ملتے ہیں۔

دکن میں بے جا پور کی عادل شاہی سلطنت کی طرح گول کنڈا میں قطیب شاہی سلطنت قائم ہو گئی تھی جس کی بنیاد سلطان قلی قطب شاہ کے ہاتھوں ۱۵۸۰ء میں پڑی اس خاندان کو اردو کی تاریخ میں زبردست اہمیت حاصل ہے۔ بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ دکن میں اردو زبان و ادب کی تاریخ ہی قطب شاہی خاندان کی تاریخ ہے تو بے جا نہ ہوگا چوں کہ اس خاندان نے اردو کی جو خدمت انجام دی ہے وہ کسی اور شاہی خاندان کا امتیاز نہیں ہے۔ یہ خاندان بھی چونکہ ایک شیعی خاندان تھا اس لیے اس دور میں عزاداری اور مرثیے کا فروغ قدرتی امر تھا۔ لیکن اردو کی ادبی تاریخ جس بادشاہ کو سب سے زیادہ اہمیت دیتی ہے وہ محمد قلی قطب شاہ (۱۵۸۰ء تا ۱۶۱۲ء) ہے یہ اکبر کا ہم عصر تھا اور دکن کی تاریخ میں اس کو وہی حیثیت حاصل ہے جو بے جا پور میں علی عادل شاہ

ثانی کو حاصل تھی۔ بلکہ ادبی تاریخ تو اسے کچھ زیادہ ہی اہمیت دیتی ہے خاص طور پر اس لیے کہ یہ اردو کا سب سے پہلا صاحب دیوان شاعر ہے۔ اس کے دیوان میں مرثیے بھی ملتے ہیں جو صرف برائے گفتن ہی نہیں ہیں بلکہ ان میں ادبیت کا عنصر بھی شامل ہے نمونہ ملاحظہ ہو۔

دو جگ اماں دو کہہ تھے سب جیو کرے زاری دوائے
تن رو کی لکڑیاں جال کر کرتے ہیں خواری دوائے
ساتو لگن آنکھوں جنت ساتو دریا ساتو دہرست
ایکس جے ایک اپس میں اب دو کہہ کر تھو دوائے

محمد علی قلی شاہ کے دربار سے دکن کے بلند پایہ شاعر وابستہ تھے ان میں سب سے پہلے ملا وجہی کا تذکرہ ملتا ہے جس کی کتاب سب رس اردو شریک تاریخ کا ایک ناقابل فراموش باب ہے، وجہی کے کلام میں مرثیے بھی ملتے ہیں۔ لیکن یہ مرثیے شاید عزاداری کے ماحول میں امتثالِ امر کی خاطر کہے گئے تھے اس لیے ان میں وہ ادبیت نظر نہیں آتی جو وجہی جیسے شاعر کے مرتبے کے مناسب ہو۔

نمونہ ملاحظہ ہو۔

حسین کا غم کرد عسزیزاں	انجو نین سو جہر و عسزیزاں
یو کیا بلا تھا یو کیا جنا تھا	مگر قضا تھا سو حق دکھا یا
حسین پو یاراں درود بھیجو	کردین کا یو دیو ا جلا یا
تمہارے وجہی کو یا اماں	نہیں تن بن یو اس کو سایا

اس دور کا دوسرا اہم شاعر خواجہ ہے جو وجہی سے معاصر ادب تک رکھتا تھا۔ ادبی اعتبار سے اس کے یہاں بھی مرثیے کی کیفیت وہی ہے جو وجہی کے یہاں ہے۔ پھر بھی وجہی کے مقابلے میں اس کے یہاں روانی اور فصاحت زیادہ ہے

جس کا ثبوت مندرجہ ذیل اشعار ہیں :-

دستا نہیں کروں کیا اُبیان کر بلا کا پھرتا ہوں زار ہوں میں حیران کر بلا کا

جلتا ہے سورجیوتی دنیا کھڑی ہے روتی کاں تے ہوا یہ کوئی مہمان کر بلا کا

غواصیا معط عالم کون سب کیا ہے گویا یو مرثیہ ہے ریحان کر بلا کا

وچہی اور غواصی قطب شاہی دور کے نہایت بلند پایہ شاعر مانے جاتے ہیں اور شاید اسی نسبت سے مرثیے کی تاریخ میں ان کا تذکرہ ملتا ہے ورنہ مرثیہ نگاری سے ان دونوں کو کوئی خاص سس نہ تھا۔ بہر حال اس سے اتنا تو پتہ چلتا ہے کہ دکن میں عزاداری ماحول کا جز بن گئی تھی۔ مجالس عزا کا بڑا زور شور تھا جن میں بلا تفریق ملت و مراتب لوگ شریک ہوتے تھے۔ شاہی عاشور خانے قائم کیے گئے تھے جہاں دکنی زبان میں مرثیے پڑھے جاتے تھے اور غلم رکھے جاتے تھے مراسم عزاداری سرکاری سطح پر ادا ہوتے تھے۔ ایام عزا میں عام طور پر بازار بند رہتے تھے اور تمام ہندو اور مسلمان ماتم میں شریک ہوتے تھے۔ ان حالات میں ایک خاص گروہ مرثیہ کہنے والوں کا پیدا ہو گیا تھا۔ عزاداری کا یہ ماحول عبداللہ قطب شاہ (۱۶۲۵ء) کے عہد میں اپنے عروج کو پہنچ گیا تھا تاجدار شاہ بھی اپنے پیشرو محمد علی قطب شاہ کی طرح بہت اچھا شاعر تھا۔ اس کے یہاں مرثیے بھی ملتے ہیں۔ لیکن اس دور کا قابل ذکر مرثیہ گو کاظم علی کاظم ہے۔ اس کے بارے میں نسیر الدین ہاشمی نے لکھا ہے کہ اس نے کثرت سے مرثیے کہے جو عام طور پر شہرت رکھتے ہیں۔ اسلوب بیان نہایت شگفتہ ہے۔ ان (مرثیوں) میں نہ صرف مرثیہ پن موجود ہے بلکہ ادبیت کی شان پائی جاتی ہے۔ نمونہ یہ ہے :-

تم اپنے دلبراں کی خبر لو علی دلی بے تاج سروراں کی خبر لو علی دلی

نیزوں اُپسراں کی خبر لو علی دلی نظم و ستم گراں کی خبر لو علی دلی

آرام دل سکینے بے تاب کون نہیں انکھیاں میں اس کے راہ دکھو خواب کون نہیں
کیوں انتہا یہ درد کے اسباب کون نہیں غم ہائے بے کراں کی خبر لو علی ولی

قطب شاہی دور ابوالحسن تانا شاہ پر ختم ہو جاتا ہے۔ اس عرصے میں مواد اور اسلوب ہر راہ میں مرثیے کا سفر ارتقا برابر جاری رہا۔ اس میں تپا ہو گئی، طویل مثنویاں بھی لکھی گئیں جس کی ایک مثال غلام علی لطیف ی "ظفر نامہ" ہے جو ساڑھے پانچ ہزار اشعار پر مشتمل ہے اور جس میں امام حسین یوں کا حال نظم کیا گیا ہے۔ مثنوی کا سن تصنیف ۱۶۸۳ء ہے۔ اسی دور مرثیہ گو افضل بھی ہے جو اس لحاظ سے اہم ہے کہ دکن میں پہلا مختصر مرثیہ کہا اور یہ مرثیے کی ہیئت میں ارتقاء کا دوسرا قدم ہے ایک بند

حسن کا دلبر و دلدار قاسم حسین کا مونس غم خوار قاسم
کشیدہ رنج و غم بسیار قاسم جہاں سودیدہ خوں بار قاسم
گیا از بدعت گفتار قاسم

اسی طرح ایک اور اہم شاعر محب ہے جس کے یہاں مرثیہ سدس ہو جاتا مرثیے کی ہدایت کا وہ سفر جس کی آخری منزل (سدس) کا اعلان کھنڈ با گیا اس کی تکمیل دکن ہی میں ہو گئی تھی اور اگر دکن اور شمالی ہند کی مرثیہ گوئی للاحده علاحدہ باب قاسم نہ کیے جائیں تو کہا جاسکتا ہے کہ اردو میں سب پہلا سدس مرثیہ محب نے کہا۔ اس مرثیے کا نمونہ ملاحظہ ہو ۱۔

نہ ہو چڑھا بیل نہ یہ کس کا بنا ہے نوبت بچے ماتم کی یہ کیوں سہرا کھدا ہے
ہے دولا کہ کفن سر کو بندھا ہے دہن کے چلا گھر کو باب گور چسلا ہے

موت مشاطہ ساتھ ہے لینے والی جان

قاسم اب دن بیاہ کے چلے ہیں قبرستان

دکن پر اورنگ زیب کے حملوں نے قطب شاہی اور عادل شاہی حکومتوں کا خاتمہ کر دیا تھا۔ ان حکومتوں کے زوال کی داستان ۱۶۸۶ء میں مکمل ہوتی ہے اور یہاں مغلیہ دور کا آغاز ہو جاتا ہے جو ۱۸ سال کے عرصے پر پھیلا ہوا ہے۔ اس دور میں ادب کا اس انجمہ گول کنڈا یا بے جا پور نہیں بلکہ اورنگ آباد ہے۔ دکن کے لیے یہ دور اگرچہ سیاسی اربار کا دور ہے تاہم ادب خاص طور پر مرثیے کے لیے بہت سازگار ہے چنانچہ ردھی، ذوقی، سیدن، درگاہ نسلی خاں، سگاہ، سید محمد اشرف، احمد برہان پوری، ولی دیلوری، ہاشم علی، تقی برہان پوری، تیم احمد، قائم، عزت اور رضا وغیرہ جیسے مرثیہ گو اس دور میں نظر آتے ہیں۔ اس دور میں اگر مرثیے کی ترقی کا مختصر سا جائزہ لیا جائے تو زبان کا نکھرنا بیان پر قدرت کا حاصل ہونا، مناسب بحروں کا انتخاب، الفاظ کی بہتر ترتیب، شاعرانہ تاویلات، تشبیہ و استعارے کا حسن، رزم آرائی کا بیان، پسکر کی تبدیلی اور موضوعات کا تنوع وہ خصوصیات ہیں جن سے دکنی مرثیے کے ارتقا کی تاریخ ترتیب دی جاسکتی ہے۔

مرثیہ شمالی ہند میں

شمالی ہند کے مرثیے کو اگر دکنی مرثیے کے مسلسل ارتقا میں رکھا جائے تو اس کی تاریخ اورنگ زیب کے زمانے سے شروع ہوگی جب کہ مغلیہ حملوں کی وجہ سے شمالی ہند کا دکن سے براہ راست رابطہ قائم ہوا جس کے نتیجے میں دکنی مرثیے اورنگ زیب کے سپاہیوں کی معرفت شمالی ہند پہنچنے شروع ہوئے۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ شمالی ہند کا مرثیہ بھی غزل کی طرح دکنی روایت کا تسلسل نہیں ہے بلکہ اس کی تاریخ ہمایوں کے زمانے سے شروع ہوتی ہے جب کہ اسے ایرانی مدد کے سہارے تاج و تخت دوبارہ نصیب ہوا اور پھر اس کے صلے میں ایرانی علما و امرا کو ہندوستان پہنچنے اور مغلیہ حکومت کے استحکام میں ایرانی دیہانت

اور مذکور کو کام میں لانے کا موقع حاصل ہوا۔ اس طرح شیعہ عقائد ہندوستان کی سیاسی و سماجی زندگی میں داخل ہونا شروع ہوئے۔ یہ ایرانی امرا اپنے طور پر عزاداری کا اہتمام کرتے تھے لیکن مرثیے بھی لکھے جلتے تھے تاریخ سے اس کا پتہ نہیں چلتا البتہ اس دور کے ایک شاعر حیدر توتیائی کے اس مطلع کا تذکرہ ملتا ہے۔

ماہ محرم آمد و شد گر یہ نضر ضعیف
گریم خوں بیاد لب تشنہ حسین

اس مطلع سے یہ گمان ہوتا ہے کہ "محرم داری" ایک رواج کے طور پر کی جاتی تھی لیکن اس سے یہ پتہ نہیں چلتا کہ آیا یہ رواج ہندوستان کی پیداوار ہے یا ایرانی امرا اسے اپنے ساتھ ایران سے لے کر آئے تھے خیال یہ ہے کہ اس مطلع میں محرم داری کی ایرانی روایت کی طرف اشارہ کیا گیا ہے جو اکبر کے عہد میں ہندوستانی ہو گئی تھی اور جہاں گیر کے عہد میں بااثر اور ذی اقتدار اس کے باوجود عزاداری کا دائرہ محدود تھا۔ امرا اپنے محلوں ہی میں عزاداری کرتے تھے البتہ اورنگ زیب کے عہد میں یہ عزاداری محلوں سے نکل کر سڑکوں اور گلیوں میں آگئی تھی اور محرم کے ایسے جلوس نکلتے لگے تھے جن میں ایک خلعت شریک ہوتی تھی۔ ان حالات میں مرثیوں کا لکھا جانا قرین قیاس ہے لیکن فارسی میں اس لیے کہ شمالی ہند میں اس وقت تک اردو شاعری کا جنم عام نہیں ہوا تھا۔ البتہ اورنگ زیب ہی کے عہد میں روشن علی مہاں پوری کی ایک مثنوی "عاشور خانہ" کا پتہ چلتا ہے جو فارسی کی روضۃ الشہداء کے انداز پر ۱۶۵۷ء میں لکھی گئی تھی۔ اورنگ زیب ہی کے زمانے میں ایک اور مثنوی کا تذکرہ ملتا ہے۔ یہ مثنوی اسماعیل امرتسوی کی "تولد نامہ دنات نامہ

بی. بی. فاطمہؑ ہے اور اس کا سن تصنیف ۱۶۹۳ء ہے۔ اس کے علاوہ
 کے ایک شاعر جعفر کے ایک مختص کا پتہ چلتا ہے جس کا آخری بند یہ
 جعفر ہے دل سے ثنا خواں شہ خیر کا صدق باطن سے ہوا خاک درِ صد
 ہے نہ دوسواں اسے بھوت و سیہ اثر در کا روز و شب یاد رکھے نام علی ح
 ورد کر ناد علی مصدر دجال کو باندھ

اورنگ زیب کے انتقال کے بعد (۱۰۷۱ھ) اس کا بیٹا معظ
 (بہادر شاہ اول) تخت پر بیٹھا تو اس نے شیعہ مذہب اختیار کر لیا جس کی
 لال قلعہ عزاداری کا مرکز و محور بن گیا۔ اس وقت قلعے میں جو عزاداری
 تھا اس کی کیفیت ملاحظہ ہو۔

اکثر سلاطین قلعے ہی میں عزاداری کرتے تھے۔ فقیر پیک بنتے تھے۔
 کوئی ناشچی کوئی نقیب بنتا تھا۔ کوئی تاشہ، کوئی ڈھول، کوئی
 جھانچہ تعزیوں کے آگے بجاتا تھا کوئی مرثیہ پڑھتا تھا.....
 بڑی دھوم دھام سے علم اٹھاتے تھے۔ بادشاہ سلامت حضرت
 امام حسین کے فقیر بنتے، سبز کپڑے پہنتے۔ گلے میں سبز کفنی جھولی
 ڈالے بادشاہ کے گلے میں زنجیر ڈال کر سید کھینچتے۔ اور حضرت
 عباس علم دار کے سقے بھی بادشاہ بنتے تھے۔ لال کھار دے کی
 ایک لنگی باندھے شربت کی بھری ہوئی ایک مشک کندھے پر
 رکھے معصوموں کو شربت پلایا کرتے تھے۔

عزاداری کے اس ماحول میں جب کہ اسے شاہی سرپرستی بھی
 تھی یقیناً مرثیے کہے گئے ہوں گے لیکن یہ عزاداری چونکہ خواص کا شیوہ تھی
 لیے امکان یہی ہے کہ عوام کی زبان کے بجائے فارسی میں کہے گئے ہوں

۱۔ نگار اصناف سخن نمبر۔ جنوری۔ فروری ۱۹۵۷ء ص ۹ (یہ مثنوی نازب حسین نقوی نے اپنی
 "اردو کی روایت مثنویاں" میں شائع کی ہے) ۲۔ ایضاً ۳۔ میر وسودا کا دور ص ۲ (نٹ لور)

تاہم اس ماحول نے مستقبل میں اردو مرثیہ کے لیے زمین ہموار کر دی تھی۔ چنانچہ
 "الناس علیٰ دین مملوکہم" کے مصداق یہ عزاداری جب عوام میں مروج
 ہوئی ہوگی تو ضرورت کے پیش نظر اردو میں بھی مرثیہ کہے گئے ہوں گے اس
 لیے کہ دہلی میں عزاداری اور مجالس عزا کے متعلق جو شہادتیں ملتی ہیں ان سے پتہ
 چلتا ہے کہ یہاں متعدد امام باڑے موجود تھے ان امام باڑوں میں مجالس کا
 بہت بڑا جمع ہوتا تھا اور مرثیے پڑھے جاتے تھے۔ اس کے علاوہ اٹھارویں
 صدی کے نصف اول میں مرثیہ کہنے والوں کی بھی ایک بڑی تعداد نظر آتی ہے
 جس میں قائم دہلوی، فائز، شاہ مآتم، میر سعادت علی امروہوی، یکرنگ، انسان
 مسکین، غمگین، عزیز، محمد نعیم، فضل جلیل، آغی، حسن، درخشاں، فقیر دہلوی
 ہوشیار، ندیم، آملی، ظہور اور کرم علی بیسے مرثیہ کہنے والے شامل ہیں۔
 شمالی ہند کے ان ابتدائی مرثیہ گوئیوں میں قائم، حاتم، فائز، یکرنگ
 اور فضلی ادبی اور تاریخی اہمیت کے حامل ہیں۔ فضلی تو اپنی "کرل کھٹا" کی وجہ
 سے مرثیہ کی تاریخ کا ایک ناقابل فراموش باب ہے اگرچہ اس کے کلام میں
 زبان و بیان کا وہ ادبی معیار نہیں ہے جو اول الذکر چاروں کے یہاں ملتا ہے
 ثبوت میں یکرنگ کے ایک مرثیہ کا نمونہ ملاحظہ ہو۔

زخمی بزرگ گل ہیں شہیدانِ کر بلا	گلزار کی نمط ہے بیابانِ کر بلا ^۲
کھانے چلے ہے زخمِ ستم ظالموں کے ہاتھ	دھو ہاتھ زندگی سستی مہمانِ کر بلا
اندھیرے جہاں میں کراہ شایموں کے ہاتھ	ہے سر بریدہ شمعِ شبستانِ کر بلا

یک رنگ کا زمانہ محمد شاہ کا زمانہ (۱۷۱۹ء تا ۱۷۴۸ء) ہے جو دہلی میں اردو
 شاعری کا ابتدائی دور ہے۔ اس دور کی خصوصیات میں رعایت لفظی اور یہام گوئی

۱۔ ارمغان مالک جلد ۱ ص ۱۱۲۔ مضمون۔ تاریخ مرثیہ کا ایک باب از مسعود حسن رضوی ادیب
 ۲۔ اردو مرثیہ (سفارش حسین) ص ۲۱۲

شامل ہے بلکہ حقیقت تو یہ ہے کہ اس دور کی ادبیت انہیں خصوصیات سے عبارت ہے اور ان کا نمونہ مذکورہ بالا اشعار میں صاف نظر آتا ہے جہاں خط کشیدہ الفاظ ایک دوسرے کے ساتھ رعایت کا پتہ دے رہے ہیں۔ زبان و بیان کا یہ معیار خالص مرثیہ کہنے والوں کے یہاں نہیں ملتا۔ لیکن حویلی اور غلینا آپے ہی مرثیہ گو جن کے مرثیے عوام کی عقیدت مندی کے استحصاں کا نمونہ ہیں جس کی وجہ سے یہ مرثیے تنقید کا خاصا نشانہ بھی بنے۔ خاص طور پر سودا نے ان پر بہت لے دے کی تھی بلکہ اکثر شاعروں نے تو مرثیہ گو یوں کے اس غیر ادبی اسلوب کی وجہ سے مرثیہ گوئی ہی ترک کر دی تھی اس کے باوجود مرثیہ گوئی عوام میں مقبول ہو رہی تھی اور اکثر مرثیے باوجود معیاری نہ ہونے کے شہرت عام حاصل کر رہے تھے اس کی ایک مثال سکندر پنجابی کا مرثیہ ہے جس کا ایک بند درج ذیل ہے:

ہے روایت فخر اسرار کسی کا تھار سول ان دنوں شہر مدینہ میں ہوا اس کا نزول
جس محلے میں بہم رہتے تھے حسنین و بتول ایک لڑکی کھڑی دروازے پہ پیار و بلول
خط لیے کہتی تھی پڑے کے قریں زار و نزار

ادھر آنجھ کو خدا کی قسم اے ناقہ سوار

سکندر پنجابی کا یہ بند ایک طرف تو خالص مرثیہ گو اور یک رنگ جیسے شاعر کے یہاں مرثیے کے ادبی اور غیر ادبی معیار کو واضح کرتا ہے دوسری طرف ہیئت کی تکمیل کا پتہ دیتا ہے۔ اس بحث میں کوئی شاعر محب کے ایک مرثیے کا تذکرہ اور گزر چکا ہے جس کے یہاں مرثیہ مستدس کی شکل میں سب سے پہلے ملتا ہے لیکن محب اور سکندر کے یہاں اگر اس ہیئت کا بالاستیعاب مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ محب کے یہاں ہیئت کا وہ شعور نہیں جھلکتا جو سکندر کے یہاں ہے یہاں وجہ ہے کہ محب کے محولہ بند میں پانچویں اور چھٹے مصرعے ٹیپ کے بجائے مستزاد کا احساس دلاتے ہیں۔

مسدس کی یہ روایت سودا کے یہاں کچھ اور ترقی یافتہ شکل میں ملتی ہے اور خود مرثیہ بہ لحاظ موضوع نئے نئے تجربات سے گزرتا ہے۔ اس میں روایتیں اور مناظرے نظم ہوتے ہیں، رزمیہ قدرتی مناظر اور رخصت جیسے موضوعات اس میں داخل ہو جاتے ہیں جو مرثیے کی اس اجزا بندی کا احساس دلاتے ہیں جس کی تکمیل میرضیہ کے یہاں ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ شمالی ہند میں سودا پر یادہ سب سے پہلا شاعر ہے جس نے مرثیے پر باقاعدہ تنقید کی ابتدا کی اور اس کی ادبیت پر زور دیا، اس کو شاعرانہ فن کاری اور ادبی پیرایہ بیان دیا۔ اور شاید یہی وجہ ہے کہ سودا اپنے مرثیوں کو قصیدے کے آہنگ سے کہیں بھی نہ بچا سکے اور یہ شاعر مرثیہ گوئی میں زرا بھی نہ بگڑ سکا۔ سودا کی یہ بہت بڑی ناکامی ہے۔ مثال کے لیے دو بند ملاحظہ ہوں۔

کیا کروں شادی قائم کاسی احوال رقم واسطے دیکھنے کے آری مصحف جہنم
بیاد کی رات رکھا تخت پہ نوشہ نے قدم گائے تقدیر دفعانے یہ بدھاوے باہم

قاسما مرگ جو انانہ مبارک باشد

جلوہ شمع بہ پروانہ مبارک باشد

لاکے اے مال دنیاں رن کے چن سے تلوار گوندھ نوشہ کے لیے گل زخیم کا ہار

تار گتھنے کا کرد سہرے کے لوہو کی دھار گاؤں دروازے پر تم باندھ کے یہ بندھن دار

غم ایں خانہ بہ ہر خانہ مبارکٹ باشد

در دکاشانہ بہ کاشانہ مبارکٹ باشد

سودا کے علاوہ اہم ترین مرثیہ گو میر تقی میر ہیں۔ جن کی غزلیں خود اپنی ذات اور حالات کا مرثیہ ہیں اور شاید حالات کی اس ماتم داری نے ہی ان کو مرثیہ گوئی سے وہ ذہنی اور نفسیاتی مناسبت عطا کی تھی جس کی وجہ سے ان کے مرثیے سودا کی طرح رشائیت سے محروم نہیں ہیں۔ ملاحظہ ہو۔

بھائی بھتیجے خولیں دل سپر یاد اور یاد جاویں گے مارے آنکھوں کے آگے سب ایک بنا
ناچار اپنے مرنے کا ہو گا امیدوار ہے آج رات اور یہ میہمان روزگار
فردا حسین می شود از دہر نا امید

اے صبح دل سیہ بہ چہ رو می شوی سفید
یکدم کہ تیری ہستی میں ہو جاگم کا غضب سادات مارے جائیں گے دیا پہ تشنہ لب
برسوں فلک کے رونے کا پھر یہی سبب مت آدم سے عالم ہستی میں زینہار
فردا حسین می شود از دہر نا امید

اے صبح دل سیہ بہ چہ رو می شوی سفید
میر کے یہ بند سودا کے مقابلے میں زیادہ مرثیت کا پتہ دیتے ہیں پھر بھی یہ
اندازہ لگانا دشوار نہیں کہ میر مرثیے کے نہیں غزل ہی کے شاعر تھے۔
میر و سودا کی مرثیہ گوئی کے پیش نظر کہا جاسکتا ہے کہ مرثیے کی ادبی
حیثیت مسلم ہو چکی تھی۔ اب صرف بگڑے ہوئے شاعر ہی مرثیہ نہیں کہہ رہے
تھے بلکہ مستند زمانے والوں کے یہاں بھی اس کو بارہا ملتا تھا۔ چنانچہ
مہربان خاں زند، مجذوب (مبتنی سودا) قائم چاند پوری، میر حسن، غلام حسن
عظیم آبادی، میرامانی دہلوی، محمد علی صبر فیض آبادی، نذر علی خاں گمان دہلوی
مرزا ظہور علی خلیق دہلوی، طہاں عظیم آبادی، فرد عظیم آبادی، ثروت عظیم آبادی،
راسخ عظیم آبادی اور جرأت لکھنوی جیسے شاعروں کے یہاں جو مرثیہ ملتا
ہے اس کا مقصد صرف بین و بکا ہی نہیں ہے بلکہ دادِ سخن بھی ہے۔ اس کے بعد
جو دور آتا ہے اس میں ضمیر و خلیق کے علاوہ افسردہ، حیدر دہلوی، گدا لکھنوی
احسان لکھنوی، اور دلگیر جیسی اہم ادبی شخصیتیں مرثیے کے میدان میں نظر
آتی ہیں۔ تاریخی نقطہ نظر سے یہی وہ دور ہے جب کہ مرثیے کو ایک مستقل فن

کی حیثیت حاصل ہوئی اور اسے ایک منفرد صنفِ شاعری کا درجہ ملا اور لکھ
اس کا مرکز ثقل قرار پایا جس کے تہذیبی اور فکری رجحانات کی چھاپ اس
کے جملہ اصنافِ سخن پر پڑ رہی تھی۔ مرثیہ بھی اس سے محفوظ نہ رہا بلکہ اس نے
تو اپنے سماج کی کچھ زیادہ ہی نمائندگی کی۔ یہ وہ سماج تھا جس میں غلواری کو زبردستی
اہمیت حاصل تھی، سرکار اور دربار پر اس کا رنگ غالب تھا، مجالس
کا انعقاد انفرادی و اجتماعی ثواب کا وسیلہ تھا۔ کربلائیں، امام باڑے
اور ائمہ کے روضوں کی نقلیں تعمیر ہو رہی تھیں۔ ساتھ ہی ساتھ اقتصاد
خوش حالی و فارغ البالی اور اسبابِ نشاط کی فراہمی نے سماج کو جو ترکیبی
دی تھی ادب میں اس کی نمائندگی کے لیے نئے فارم کی ضرورت پیش آئی
مرثیے کی تشکیل جدید کی گئی جس کے بعد چہرہ، رخصت، آمد، سر
رجز، جنگ، شہادت اور بین مرثیے کے اجزاء قرار پائے۔ اس طرح مرثیہ
میں غزل کی زبان، مثنوی کا بیان، قصیدے کا آہنگ اور داستان کا
یوں سمایا کہ یہ وحدت واقعی کثرت کی جلوہ گاہ بن گئی۔

مرثیے کی اس تشکیل جدید کے دعوے دار ضمیر ہیں۔ انھوں نے
علی اکبر کے حال میں ایک مرثیہ لکھا اور جملہ اجزائے مرثیہ کا التزام کر
مرثیے کی اس نئی طرز میں اپنی اقلیت کا دعوٰی اس طرح کیا۔

جس سال لکھے وصف یہ ہم فکری نبی کے سن بارہ ہوا نچاس تھے ہجر نبوی کے
آگے قویہ انداز سننے تھے نہ کسی کے اب سب یہ مقلد ہوئے اس طرز نوئی کے

دس میں کہوں سو میں کہوں یہ درد ہے میرا

اس طرز میں جو جو کہے شاگرد ہے میرا

بند کے دوسرے مصرعے سے ظاہر ہے کہ یہ جدید مرثیہ ۱۲۳۹ھ (۱۸۲۳ء)
میں لکھا گیا تھا اور جس طرز نوئی کا یہاں دعوٰی کیا گیا ہے اسے ضمیر کے آ

نقاد نے صرف "ایجاد سراپا" پر محمول کیا ہے ورنہ اس کے علاوہ مرثیے میں کسی اور نوا یا عباد چیز کا پتہ نہیں چلتا۔ اس سلسلے میں راسخ عظیم آبادی کے ایک مرثیے کا ذکر بھی آچھا ہے۔ راسخ عظیم آبادی کا انتقال ۱۲۳۸ھ (۱۸۲۲ء) میں ہو گیا تھا یعنی میر ضمیر کی طرز زوی سے گیارہ سال قبل۔ اس سے ظاہر ہے کہ یہ مرثیہ "طرز زوی" سے بہت پہلے لکھا گیا تھا۔ اس مرثیے میں حضرت علی اکبرؑ کی رخصت کا واقعہ خصوصیت سے نظم کیا گیا ہے جس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ مرثیے کا جز "رخصت" ضمیر کی ایجاد نہیں ہے بلکہ یہ ان سے پہلے راسخ عظیم آبادی کے یہاں ملتا ہے۔ اس کے علاوہ فصیح ایک مرثیہ قابل توجہ ہے

مومنو فاطمہ کے لخت جگر تھے حسین

یہ مرثیہ میر ضمیر کے دعوے سے قیرہ چودہ سال پیشتر لکھا گیا تھا۔ اس میں چہرہ رخصت، رزم، اور شہادت وغیرہ بھی اجسزا موجود ہیں البتہ سراپا کی کمی ہے جس سے یہ نتیجہ نکالا گیا ہے کہ مرثیے کی تشکیل جدید کا سہرا صرف ضمیر کے سر باندھنا مناسب نہیں تاہم مرثیے میں سراپا ضمیر کی ایجاد ہے لیکن یہاں سوال یہ ہے کہ کیا اجزائے مرثیہ کی ایسا دلدادہ تشکیل جدید ایک ہی چیز ہے یا دو مختلف چیزیں ہیں۔ جہاں تک اجزائے مرثیہ کا تعلق ہے تو منتشر حالت میں یہ ضمیر سے تسلسل ہی ملتے تھے بلکہ دکن ہی میں ان کا آغاز ہو گیا تھا اس کے باوجود ان اجزاء کا شعوری التزام اور اہتمام جو ضمیر کے یہاں نظر آتا ہے وہ اس سے پہلے کسی شاعر کے یہاں نہیں ملتا اس لیے ضمیر کے یہاں تشکیل جدید کا دعوا تو صحیح ہو سکتا ہے لیکن اجزا کے نام پر کوئی ایجاد ان سے منسوب کرتے وقت کچھ مزید تحقیق سے کام لینا

ہوگا چنانچہ اس بحث میں مرزا دبیر کے یہ دو مرثیے خصوصی توجہ چاہتے ہیں

۱۔ خیمہ چرخ سے خورشید جو باہر نکلا

۲۔ خورشید کا طلوع ہے برج خیام سے

ان مرثیوں کا زمانہ تصنیف، دبیریوں کے بقول ۱۲۳۰ھ (۱۸۲۳ء) سے آگے نہیں جاتا۔ یہ دونوں مرثیے دفتر ماقم کی پہلی جلد میں شامل ہیں اور فہرست میں نمبر ۱۲ پر مندرج ہیں۔ ان مرثیوں میں چہرہ، آمد، سراپا اور رزم وغیرہ اجزائے مرثیہ پائے جاتے ہیں البتہ ان اجزاء کا بیان اتنا تفصیلی اور التزامی نہیں ہے جتنا کہ ضمیر کے یہاں ہے۔ لیکن ہماری بحث کا موضوع چونکہ سراپا کی ایجاد ہے اس لیے مسئلہ یہ ہے کہ آیا سراپا ان مرثیوں میں دبیر ہی کی ایجاد ہے؟ نیز یہ، ان مرثیوں کا زمانہ تصنیف کیا واقعی ۱۲۳۰ھ سے آگے نہیں جاتا؟ یہ سوال اس لیے پیدا ہوا کہ زمانے کی یہ تعیین دبیریوں نے کی ہے اور ان میں اکثر راوی غیر ثقہ رہے ہیں، اس لیے دبیریوں کے قول کو تاریخی شہادت کا درجہ مشکل ہی سے مل سکتا ہے۔ لہذا تاریخی شہادت کے لیے ہم دبیر کے ایک اور مرثیے کی طرف رجوع کریں گے۔

سید سعید حسن رضوی (مرحوم) کے ذاتی کتب خانے میں دبیر کے مرثیوں کی چھ قلمی بیاضیں راقم کی نظر سے گزری ہیں۔ ان میں سے ایک بیاض میں یہ مرثیہ بھی شامل ہے،

زینب کے پسر معرکہ آرائے دغا تھے

یہ مرثیہ دفتر ماقم کی دسویں جلد میں نمبر چار پر مندرج ہے۔ بیاض میں مرثیے کی تاریخ کتابت ۱۲۳۵ھ (۱۸۲۹ء) درج ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ

مرثیہ ضمیر کی طرز نوی سے کم سے کم چار سال پیشتر لکھا گیا تھا۔ اس مرثیے میں
ون و محمد کا سراپا ملاحظہ ہو۔

آغاز جوانی ہے نہیں عہد جوانی ہے آمد خط حسن جوانی کی نشانی
آفاق میں بے مثل میں حیر کے یہ جانی اک بھائی مگر دوسرے بھائی کا ہے ثانی
افلاک پہ یہ جلوہ فگن شام و محسوس
تصویریں انھیں کی یہ دو خورشید و قمر ہیں

ہے ابروؤں کی سطر میں خیم جو ہویدا قدت کے مصور کا ہے اک بھی مہر
اس درجہ کھینچے خوب یہ دونوں کج زیبا نقاش بھی خود ہو گیا مصروف تماشا

خامہ تھا ادھر دیدہ نقاش ادھر تھے
نقش کھینچے خم کہ یہ رخ مد نظر تھے

بند اس بات کا ثبوت ہیں کہ ”سراپا“ ضمیر کی ایسا د نہیں ہے اور اگر یہ صحیح
ہے کہ ضمیر کے زیر بحث مرثیے سے قبل بھی ”سراپا“ کسی اور شاعر کے یہاں
میں ملتا تو مرقعے میں سراپا و میر کی ایسا د ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ
دو دبیر کے یہاں اس ایسا د کا وہ شعور نہیں پایا جاتا جو ضمیر کے یہاں ملتا
ہے اور غالباً یہ ضمیر کا شعور ہی تھا جس کی وجہ سے وہ مرثیے کے منتشر اجزا
یکجا کرنے میں کامیاب ہو گئے اور مرثیہ کو وہ نئی صورت دی جسے آج
تشکیل جدید کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔

اس تشکیل جدید کے بعد مرثیے کے اس دور کا آغاز ہوا جو ادبی تاریخ
میں کسی تعارف کا محتاج نہیں ہے۔ اسی دور میں مرثیے کی منفرد ادبی حیثیت
سلیم کیا گیا اور مرثیہ نگار کو فن کار کا درجہ ملا اس دور کا مرثیہ لکھنؤ کی ثقافتی
رتخ ہے اور یہ حقیقت ہے کہ ہم لکھنؤ کو دبیر مرثیے کے اور مرثیے کو بغیر لکھنؤ
کا حقہ نہیں سمجھ سکتے۔ اس دور کے فن کاروں میں دبیر انیس، عشق، مونس و انس شامل ہیں۔

بح الزمان خاں لکھتے ہیں کہ ”ضمیر کے معاصرین دیگر اور فصیح نے بھی سراپا کو اپنے مرثیوں کا جز بنایا ہے“
دو مرثیے کا ارتقا صفحہ ۲۰) لیکن اس بیان سے تقدیم و تاخیر کا فیصلہ کرنا مشکل ہے۔

ذہنی کا عہد

شاعری اگر ذات کا اظہار ہے تو اس کا مطالعہ سوسائٹی کا مطالعہ ہے۔ شاعر کے نفسی میلانات متواتر ہیں لیکن اس تواتر کے پیچ و خم صحیح متعین کرتا ہے۔ اس لیے سماجی رجحانات اور شاعر کے ذہنی تعینات ادب میں تاریخ کا عمل شروع ہوتا ہے۔ وہ جو کہا جاتا ہے کہ شاعری سماجی حالات اور اقتصادی تقاضوں کی بازگشت ہوتی ہے اور ہر عہد سماجی رجحانات ہی شاعری کا مزاج تیار کرتے ہیں تو اس کا مقصد اس رنجی دستاویز کی طرف اشارہ کرنا ہوتا ہے جس کے وسیلے سے ہم ادب غہیم کرنا چاہتے ہیں۔ مطلب یہ کہ شعری مطالعے کا سفر شاعر کی ذات سے شروع ہوتا ہے لیکن اس سفر کا ایک طویل راستہ شاعر کے عہد سے ہو کر گزرتا ہے۔

مطالعہ ذہنی میں یہ سفر اورنگ زیب کے بعد (۱۸۵۷ء) سے شروع ہوتا ہے اور واجد علی شاہ کے روال (۱۸۵۷ء) پر ختم ہو جاتا ہے۔ شمالی ہندوستان اور ادب کا تاریخی مطالعہ زیادہ تر اسی دور پر مشتمل رہا ہے جس کی تلخیص ہے کہ زمام اقتدار جب اورنگ زیب کے جانشینوں کے ہاتھ میں آ تو تدبیر و فراست کا مقام عیش و نشاط کو ملا اور دہار کا ماحول چونکہ تائید رنجی حضوری کا ماحول ہوتا ہے تنقید اور اصلاح کا نہیں اس لیے شاہی میلانات اثر ان تمام امرا اور جاگیرداروں پر پڑا جو براہ راست سماجی اور اقتصادی رتوں کے لیے ذمے دار تھے۔ چنانچہ دلی کی حکومت جب عیش و کوشی کا وسیلہ بنی تو

اس کی سب سے پہلی ضرب روزگار کے وسائل پر پڑی اور اقتصادی حالت کچھ اس درجہ خراب ہوئی کہ فسادِ مستی کے اثرات خود شاہی محل تک پہنچنے لگے۔ اس اقتصادی بد حالی اور حکومت کی بے تدبیری نے جس سیاسی ادبار کو جنم دیا اس کی تاریخ میں "مسادات بارہہ کا تسلط" ان کے ہاتھوں فرخ میر کی بے کسانہ موت اور پھر نورانی امرا کے ہاتھوں ان کا زوال، مرہٹوں کی بغاوت اور پھر ان کا خروج، قوم سکھ کی بغاوت اور ان کا انسانیت سوز سلوک، نادر شاہ کا حملہ اور دلی کے کوچہ و بازار میں قتل عام، احمد شاہ ابدالی کے ہندوستان پر حملے، مرہٹوں اور ابدالی کے درمیان پانی پت کا میدانِ جنگ، ایرانی و تورانی امرا میں سیاسی رقیبانہ کشمکش اور ان کے ہلک تانچے، عنواناتِ جلی کی حیثیت رکھتے ہیں۔ دلی کے سیاسی زوال کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ ریاستیں اپنے آپ میں زیادہ خود مختار اور آزاد رہنے لگیں۔ اس صورتِ حال کا اثر بھی مرکز کی اقتصادی حالت پر پڑا۔ لیکن دوسری طرف ان ریاستوں کی اقتصادی حالت نسبتاً بہتر تھی جو مرکز کے اثر سے آزاد ہوتی جا رہی تھیں۔ اودھ بھی اسی طرح کی ایک ریاست تھی اور اقتصادی نقطہ نظر سے دوسری ریاستوں کے مقابلے میں اسے ایک امتیاز حاصل تھا۔ اس ریاست کے بانی محمد امین سعادت خاں برہان الملک تھے۔

محمد امین بہادر شاہ اول کے عہد (۱۷۰۸ء) میں ایران سے ہندوستان آئے اور اپنی قابلیت اور صلاحیت کے سہارے اودھ کے صوبے دار بن گئے

۱۔ ملاحظہ ہو: دلی میں اردو شاعری کا نثری ادبی پس منظر ص ۲۲۸۔ شاہ ولی اللہ

محدث ص ۲۲۸ ۲۔ تاریخ اودھ جلد ۱ ص ۳

جس کا صد مقام فیض آباد تھا۔ برہان الملک نے ریاست کے نظم و نسق پر خاصی توجہ صرف کی اور اس کی اقتصادی حالت اتنی مستحکم کر دی کہ صفدر جنگ اور اندکے بعد شجاع الدولہ کے زمانے میں جب اودھ کے غوث کا دور شروع ہوا تو رونق اور خوش حالی کے سبب فیض آباد کو دلی پر ترجیح دی جانے لگی۔

اودھ دہلی کے زوال نے ارباب علم و فن کو فطرت کے اظہار پر مجبور کر دیا تھا اور یہ پانی نشیب کی طرف بہنا شروع ہو گیا تھا۔ دلی سے نکلنے کے بعد چونکہ قریب تر ریاست اودھ کی ریاست تھی جو اس قربت کی وجہ سے دلی کی تہذیبی و ثقافتی میراث کی دعوے دار بھی ہو سکتی تھی اس لیے ارباب علم و فضل اور اور اہل فن کا رخ جو فیض آباد کی طرف ہوا تو ہندو تہذیب و تمدن کی بظاہر دہ نئی بساط بھی جس کے سارے مہرے دلی سے درآمد کیے گئے تھے۔

برہان الملک سے لے کر شجاع الدولہ تک اگر اودھ کی تاریخ کا مطالعہ کیا جائے تو یہ سیاسی بیدار مغزی، انتظامی صلاحیت اور اقتصادی استحکام سے عبارت نظر آئے گی ابھی یہاں اس تہذیب و ثقافت کے بال و پر نہیں نکلے تھے جن کی وجہ سے اودھ کو دلی کے مقابل ایک انفرادیت حاصل ہوئی تھی۔ لیکن جب خود شجاع الدولہ بکسر کی جنگ کے بعد سیاسی حالات سے بے نیاز ہو کر خود اپنی ہی ذات کو محور بنا کر بیٹھے تو دلی کی وہ ساری علمی، ادبی، مذہبی، سماجی اور جنسی سرگرمیاں جن سے یہاں کی تہذیب عبارت تھی اودھ کی طرف منتقل ہو گئے لہٰذا وہاں پہونچ کر ان چیزوں نے دلی کے مقابل جس علاقائی اعتبار کو قائم کیا وہ دراصل تہذیب کا اگلا قدم تھا یہ خود کوئی نیا سماں یا نئی تہذیب نہ تھی۔ چنانچہ ادبی سطح پر دیکھیے تو تمام اصناف سخن اور ان کا خارجی ہنگام

جسے دبستان لکھنؤ کی خصوصیت بتایا جاتا ہے دلی کے دبستان کی ابتدائی خصوصیت تھی جس کی گونج آخری دور میں مومن کے یہاں سنائی دیتی ہے۔ ریختی کو آزاد نے لکھنؤ کی ایجاد بتایا ہے لیکن حقیقت میں یہ دکنی ایجاد دلی کے راستے سے لکھنؤ پہونچی تھی۔ یہاں پہونچ کر یہ اس جنسی بے راہ روی اور لذت کام و دمن کے اظہار کا وسیلہ بنی جس کے ہاتھوں دلی کے تخت و تاج کو زوال نصیب ہوا تھا۔ شیعیت کے وہ ادارے جن کی توسیع اودھ میں ہوئی ان کی بنیاد دہلی ہی میں پڑ چکی تھی۔ اورنگ زیب کے بیٹے بہادر شاہ اول نے شیعہ مذہب اختیار کر لیا تھا اس کے عہد میں لال قلعے میں عزاداری کا جو ماحول تھا اس کا نقشہ گزشتہ باب میں پیش کیا جا چکا ہے۔ شمالی ہند میں مرثیے کی تاریخ کو اگرچہ ہم نے دکنی مرثیے کے تسلسل میں نہیں رکھا ہے جس کے کچھ تاریخی اسباب ہیں۔ تاہم یہ واقعہ ہے کہ دبیر کے عہد میں مرثیے کا ارتقاء دکن سے دلی اور پھر اودھ تک معاد اور ہیئت کے منزل بہ منزل سفر کا نام ہے اور مرثیے کی ہیئت کا ارتقائی عمل تو دلی ہی میں مکمل ہو گیا تھا۔ دلی کے سماج پر صدیوں سے تصوف کا غلبہ تھا جس نے خائفانہوں، مزاروں، عرسوں اور قبولیوں کا رنگ اختیار کر لیا تھا۔ دلی کا یہ مذہبی رجحان اودھ میں فرق عقائد کی وجہ سے کربلاؤں امام باڑوں، مجلسوں اور مرثیہ خوانیوں کے روپ میں ظاہر ہوا۔ عوامی سطح پر تفریحات اور دل چسپیوں کا حال دونوں جگہ یکساں تھا البتہ فرق یہ ہے کہ تاریخ کے اس دور میں دلی ایک ایسا شہر آشوب تھا جس کے شور میں ان (عوامی) قصروں کی کئی زیادہ بلند نہ ہونے پائی بلکہ آئے دن کی بربادیوں اور خانقاہی اثرات نے جس دنیا بیزی کا سبق پڑھایا تھا اس نے جذبے

کی آہنچ کو اتنا دھیمہ کر دیا تھا کہ غزل میں داخلیت بن کے **مہمائیوں** ہو سکا اس کے برعکس لکھنؤ کو ایسے کسی آشوب کا سامنا نہ تھا یوں بھی اس کی حیثیت مرکزی نہ تھی اس پر اقتصادی بے نیازی نے ان قدروں کو کچھ ایسا لگے لگایا اور ان کی لئے کچھ اتنی بلند ہوئی کہ اودھ کا تہذیبی آہنگ بن گئی اسی آہنگ کو ادب میں خارجیت کے نام سے پکارا جاتا ہے جس کے پس منظر میں سب سے اہم عنصر جنس کا میلان قرار دیا گیا ہے۔ جنس کا یہ میلان شجاع الدولہ کے عہد میں شروع ہوا تھا۔ خود شجاع الدولہ کو عورتوں سے خاصا لگاؤ تھا یہی وجہ ہے کہ ان کے عہد میں نہ صرف علم و فن کی وہ لبا ط بکھی جس نے دلی کے باکمالوں کو اپنی طرف کھینچ لیا بلکہ جنس کا بازار بھی لگا۔ تاہم شجاع الدولہ کے عہد میں اس بازار کا بھاؤ اپنی حد سے آگے نہ بڑھ سکا تھا۔

لیکن شجاع الدولہ کے جانشین اودھ کی سیاسی بیدار مغزی اور اقتصادی شعور کی روایت کو برقرار نہ رکھ سکے۔ چنانچہ جب آصف الدولہ (۱۷۷۵ء) مسند نشین ہوئے تو حکومت کو ریاست کے نظم و ضبط کے بجائے لذت کام و دہن کے حصول کا ذریعہ بنا لیا گیا۔ عیش و عشرت کی داد دینے کے لیے سب سے پہلا کام یہ کیا کہ ریاست کا صدر مقام فیض آباد سے لکھنؤ منتقل کر دیا تاکہ اپنے اعمال اور اسراف کو والدہ کے احتساب سے محفوظ رکھ سکیں۔ اس احتساب کی گرفت سے آزاد ہوئے تو اسراف کا وہ دور شروع ہوا کہ صرف ان کے باورچی خانے کا خرچہ پچاس ہزار روپے ماہوار پر چلتا تھا۔ دوسری فضول خرچیوں کا خزانہ عامرہ بہ جو اثر پڑا ہوگا اس کے لیے قیاس سے کام لیا جاسکتا ہے۔

اس شاہی فضول خرچی کا جو اثر عام لوگوں کے اخلاق پر ہوا اس کا

اندازہ اس امر سے لگایا جاسکتا ہے کہ نصیر الدین حیدر کے زمانے میں مال و زر کے لالچ میں عوام اپنی عورتوں کو بادشاہ کے حضور لا کر پیش کیا کرتے تھے۔ اس پیش کش سے نائدہ اٹھا کر نصیر الدین حیدر نے ایک عیش محل ترتیب دیا جس میں چار پانچ سو حسین و جمیل عورتیں ملازم تھیں۔ اسی طرح واجد علی شاہ نے جوہری خانہ قائم کیا تھا اس کے دار و غار باب نشا ط تو زبردستی بھی حسین و جمیل لڑکیوں کو واجد علی شاہ کی خدمت میں لا کر پیش کرتے تھے۔ محلوں میں پہنچنے والی یہ عورتیں ظاہر ہے خانہ زاد نہ رہ جاتی تھیں بلکہ ان کے وسیلے سے وہ میلان پروان چڑھ رہا تھا جس کو جنسی بے راہ روی، عسریانی، فحاشی اور بے حجابی کے علاوہ تکلف، تصنع اور بناوٹ کے نام دیے جاتے ہیں۔ ان چیزوں کا اظہار عوامی تقریبات میں خاص طور پر ہوتا تھا جن میں مشاعرے، میلے ٹھیلے اور عام تقریبات شامل تھیں۔ اس کے علاوہ قصہ خوانی یا داستان گوئی، بھانڈوں کی نقلیں، بہرہ رویوں کے روپ، بھگت بازوں کے عشوے ایسی تقریبات تھیں جن کا اہتمام میلوں میں، بڑی بڑی دھڑوں اور خوشی کی تمام تقریبات کے موقعوں پر کیا جاتا تھا۔ اس طرح فارغ البالی، فضول خسرچی، تفریح بازی، عیاشی، تکلف، تصنع اور بناوٹ نے سماجی امتیازات کی حیثیت اختیار کر لی تھی۔ غرضیکہ سارا لکھنؤ رنگینوں میں مصروف تھا اور ایک وارستگی اور سرشاری کی کیفیت طاری تھی۔ اس کیفیت نے براہ راست ادب کو بھی متاثر کیا۔

ابتداء میں دلی سے لکھنؤ آنے والے مشاعروں کے یہاں اس ماحول کا اثر نہیں بھلکتا لیکن جیسے جیسے اردو کو سیاہی و تہذیبی اثر اور پیرتا حاصل ہوتی

گئی شاعری کا رنگ بھی بدلتے لگا۔ عشقیہ مثنویاں لکھی جانے لگیں۔ ہزل گوئی کا رواج ہوا، واسوخت اور رنجی کو اصنافِ سخن کا درجہ ملا اور نسائیت اس دور کی شاعری کا مزاج بن گئی جس کے بارے میں ابواللیث صدیقی لکھتے ہیں ”در اصل یہ ایک قسم کی جنسیاتی پسپائی کی علامت ہے جو اس

دور کی شاعری میں طرح طرح سے ظاہر ہوئی ہے۔ علاوہ اور اسباب کے رنجی کے رواج اور اس کے خالص لکھنوی انداز میں اس جنسیاتی پسپائی کا بھی دخل ہے جہاں مردوں نے مردانہ اظہارِ عشق کی جگہ عورتوں کی زبان میں ان کے جذباتِ موس ادا کیے ہیں۔ یہ منظر اس زمانہ میں کوئی عجیب نہ تھا کہ رنجی کو ”مرد شاعر“ عام محفلوں میں زنا نے کپڑے پہن کر شامل ہوتے تھے اور عورتوں کے ناز و خرمے دکھاتے تھے۔“

یہ جنسیاتی پسپائی شاعری میں جہاں بے حجابی اور فحشاشی کی شکل میں ظاہر ہوئی وہاں تکلف اور تصنع شعر میں زبان و بیان اور نازک خیالی کی صورت میں ظاہر ہوئے اس پر ایک تازیانہ یہ لگا کہ ناسخ نے شاعری کے اصول وضع کر ڈالے جس نے زمان کے فطری دھارے سے خیال کا رشتہ کاٹ دیا اور ذہنی ورزیش کا وہ دور شروع کیا جس کے بارے میں امداد امام اثر لکھتے ہیں۔

وہ خیالاتِ شیعہ (ناسخ) کی بدولت بڑی کثرت کے ساتھ احاطہ غزل سرائی میں داخل ہو گئے جو درحقیقت احاطہ غزل سرائی سے باہر ہیں۔ اس زور آزمائی کا نتیجہ یہ ہوا کہ واردات اور جذباتِ قلبیہ اور دیگر امورِ ذہنیہ کے مضامین سے شیعہ کی غزلیں ہوا ہو گئیں اور غزل سرائی کا مقصد فوت ہو کر ایک ایسی قسم کی

شاعری ایجاد ہو گئی جس پر نہ قصیدہ گوئی اور نہ غزل سرائی دو
میں سے کسی کی تعریف صادق نہیں آتی بلکہ

یعنی غزلیں صرف قافیہ پیمائی کے لیے لکھی جا رہی تھیں۔ ڈھونڈ ڈھونڈ کر قافیہ لائے
جاتے تھے نتیجے میں غزلیں اتنی طویل ہو جاتی تھیں کہ نہ تو غزل رہتی تھی نہ قصیدہ
بلکہ میکا نکی انداز پر ڈھالی ہوئی کوئی تیسری چیز بن جاتی تھی۔ اس میکا نکی انداز
بیان کا ایک سبب یہ بھی تھا کہ شاعری کو جوہر ذاتی میں شمار کیا جاتا تھا اس
لیے غیر شاعر اساتذہ سے کلام خرید کر مشاعروں میں پڑھا کرتے تھے اور
جب شاعری اس طرح تجارت کا مال بن گئی تو تاثیر اور جذبے کی جگہ مضامین
کی سبیل اور قافیوں کے انبار کو مل ہی جانی چاہیے تھی۔

اس سلسلے میں لکھنؤ کی وہ محاسن بھی توجہ طلب ہیں جو سودا اور
صالح کے زمانے میں شروع ہوئی تھیں جنہوں نے بعد کو ادبی اکھاڑوں کی
حیثیت اختیار کر لی تھی۔ لہذا مصحفی و انشا، آتش و ناسخ اور انیسویں اور
دبیریوں کے مناقشے اسی دور کی یادگار ہیں۔ ان مقابلوں اور محادلوں میں
شکر و خیال یا تاثیر کے بجائے شعر میں حسن ادا، بندش اور لفظی رعایتوں
پر داد دی جاتی تھی اور فریق مخالف کے کلام میں انھیں خامیوں کو تلاش کیا جاتا
تھا۔ اس لیے شعرا خارجی لوازم کی طرف زیادہ توجہ دینے لگے اس طرح یہ ادبی
ادارے شعری تفسیر کا وسیلہ بن گئے جن میں عوام و خواص یکساں دل چسپی
لیتے تھے ان کے ذوق کی تسکین سچی جذبات نگاری سے نہیں ہوتی تھی بلکہ زبان
کے حسن، بیان کی لطافت، مضمون آفرینی اور صنعت گری کے کمال سے محفوظ
ہوتے تھے۔

لکھنؤ کے اس خارجی آہنگ کا ایک اور لیکن اہم سبب شیعیت بھی ہے۔ دہلی

میں اورنگ زیب کے جانشینوں کے شیعہ میلانات اور ایرانی اثرات کے باوجود شیعیت نے عوامی اور سرکاری ادارے کی حیثیت اختیار نہ کی تھی اس کے برعکس صوفیہ کی خانقاہوں کا زیادہ اثر تھا۔ سن جہدہ دیگر اسباب کے اس اثر کو بھی دلی کے داخلی آہنگ کا سبب بتایا جاتا ہے۔ لیکن شیعیت کو چونکہ تصوف سے کوئی علاقہ نہیں اس لیے اودھ جو ایک شیعہ ریاست تھی وہاں صوفیانہ انداز فکر کے بجائے عزاداری اور مرثیہ نگاری کا رواج ہوا۔ اودھ مرکز سے بے نیاز ہو کر اودھ کے حکمرانوں نے ملکی دولت کو جہاں عیش و نشاط پر صرف کیا وہیں ایران کے صفوی حکمرانوں کی طرح خدیویت کی ترویج و اشاعت کے لیے بھی اس دولت اور اقتدار کو استعمال کیا گیا یہ تحریک آصف الدولہ کے زمانے میں شروع ہوئی چنانچہ ان کے نائب حسن رضا خاں جو ایک مذہبی آدمی تھے وہ شیعیت کی تبلیغ و اشاعت میں لگے رہتے تھے ان کی کوشش سے ہزاروں خاندان سنی سے شیعہ ہو گئے اور ان کو جاگیریں ملیں جو اپنی ضد پر قائم رہے ان کی جاگیریں ضبط کر لی گئیں شاہ علی اکبر چشتی مودودی کے مشورے اور ملا محمد فیض آبادی کی تحریک سے نواب حسن رضا خاں نے جمعہ و جماعت قائم کر کے سب سے پہلے مولوی سید دلدار علی نصیر آبادی کی اقتدا میں ۱۳ رجب ۱۲۰۰ھ (۱۷۸۵ء) کو نماز جمعہ ادا کی۔ اس طرح شیعیت کو سرکاری تائید حاصل ہو گئی۔

نصیر الدین حیدر کے زمانے میں تبلیغ کی یہ رسم زندہ کی گئی اور جلوس کے پہلے ہی سال میں حکم دیا گیا کہ تمام ساکنان سلطنت سیاہ پوشی اور عزاداری کی رسم عمل میں لایا کریں اور چہلم تک بیاہ و نکاح اور دیگر لوازم شادی کو ترک کریں ورنہ سزا ہوگی۔ شیعیت کی تبلیغ و اشاعت کے یہ عزائم اپنی جگہ

لیکن اوردھ کے ارباب دولت اب اتنے بھی ذی اقتدار نہ تھے جتنے خود آصف الدولہ
 تھے۔ اوردھ کا سیاسی اقتدار کمپنی کے پاس تھا۔ ملکی نظم و نسق کی دیکھ بھال
 کے لیے ریزیڈنٹ موجود تھا۔ ادھر سستی اکثریت علمائے فرنگی محل کے
 زیر اثر تھی چنانچہ بادشاہ کا حکم موجب نزاع ہوا تو کمپنی کو مداخلت کرنی
 پڑی اور بادشاہ کو اس محاذ پر جو پسپائی نصیب ہوئی تو اس کا یہ اثر
 ہوا کہ نظام ملکی مالی سے بے نیاز ہو کر مذہبی رسومات و ابداعات میں
 منہمک ہو گئے۔ اس انہماک کی خاطر انھوں نے ایک درگاہ بارہ امام کی
 تیار کی جس میں بارہ کمرے تھے۔ ہر کمرے میں زربفت کے پرتکلف شامیانے
 تھے۔ ان میں موتیوں کی جھالریں کلابتو اور بادلے سے منسجی ہوئی تھیں۔ ان
 شامیانوں کے لیے چاندی کے ستون تھے جن پر طبلائی کام تھا کنول کے
 بنے ہوئے ایسے شمع دان تھے جن پر سونے کا نہایت خوشنما کام کیا گیا
 تھا۔ فدا آدم آئینے لگائے گئے تھے اور ہر کمرے میں سونے چاندی کی صلیح
 رکھی گئی تھی۔ ہر امام کی ولادت یا وفات کے دن مجلس ہوتی تھی جس میں مرثیہ
 خوانی کا بھی اہتمام ہوتا تھا۔ شربت سیوہ اور مٹھائی تقسیم ہوتی تھی ان تمام
 رسومات پر مجموعی طور پر چار پانچ لاکھ روپے سالانہ سے کم خرچ نہ ہوتا تھا۔
 غازی الدین حیدر اور ان کی بیگم کا مذہبی انہماک تو شدت عقائد سے
 لذت ایجاد تک جا پہنچا تھا انھوں نے اپنے ذوق ایباد سے کام لیکر
 صحیح النسب سیدوں کی خوبصورت لڑکیاں ائمہ اثنا عشری کی بیویاں قرار دیں جو
 ”اچھوتیاں“ کہلاتی تھیں لیکن ان کے یہاں اماموں کی پیدائش بھی ہوتی
 تھی اور پیدائش کی تقریبات بڑی دھوم دھام سے منائی جاتی تھیں۔
 ان ابدائی رسومات پر جو اخراجات ہوتے تھے ان کے بارے میں کمال الدین
 حسینی نے لکھا ہے:-

مصارف عیش و عشرت اور رسوماتِ لواحدات و ابداعی و عزاداری
حسرم، ایامِ چہلم، تیاری امام باڑہ بارہ امام علیہم السلام
اور ان سب کی آرائش پر اتنا صرف ہو چکا تھا کہ بنگال و فینہ
خزانہ عامرہ میں جاروب کشی بھی ہوئی۔

تاریخ کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ جیسے جیسے اودھ کی سیاسی حالت
وپانی بڑھتی چلی گئی حکمران وادیش اور فکری عقائد میں زیادہ سے زیادہ معروف
ہوتے چلے گئے اور ریاست کی آمدنی انھیں امور پر خرچ ہونے لگی۔ محمد علی
شاہ نے کربلائے معلّا اور حضرت عباس کے رونے کی تمبیر پر لاکھوں
روپیہ صرف کیا۔ ۱۸۳۹ء میں ۳۶ لاکھ روپیہ ایسٹ انڈیا کمپنی میں داخل
کر کے ایک ٹرسٹ قائم کیا تاکہ یہ روپیہ ہر سال عزاداری کے کام آتا رہے۔
امجد علی شاہ نے اپنی مذہبی عقیدت کی بنا پر عدالت کا سارا کاروبار مجتہدین
کے حوالے کر دیا تھا اس کے علاوہ خزانہ عامرہ سے جو نکات ادا کی جاتی تھی
اس کی تقسیم بھی ان مجتہدین کے مشورے ہی سے ہوتی تھی اور قبل اس کے کہ یہ
تقسیم عمل میں آئے کارپردازوں کا عملہ اور وزیراعظم اس میں سے اپنا حق لے
لیا کرتے تھے اس طرح بادشاہ کے دینی انہماک کی وجہ سے ملک کی دولت
آسانی سے خوردبرد ہو جاتی تھی۔

اس ماحول میں عزاداری نے ایک سماجی اور ثقافتی ادارے کی حیثیت سے
ابھرنا شروع کیا۔ نئے نئے امام باڑے اور درگاہیں بننا شروع ہوئیں
جہاں مجالس عزائم منعقد کی جاتی تھیں۔ مجلسیں اس کثرت سے ہوتی تھیں
کہ بقول عبدالمحلیم شرر اگر کوئی آدمی پتہ لگا تا رہے تو سال بھر تک ان مجلسوں کے

سہارے ہی بلاناغہ روئی کھا سکتا تھا۔ ان مجالس کے سبب لوحہ خوانی، سوز خوانی اور مرثیہ گوئی کی لے بڑھی، عزاداری میں نئی نئی رسومات کا یہ اثر ہوا کہ مرثیے میں عجیب و غریب روایات نظم کی جانے لگیں جن کے سہارے اسے طولانی کیا گیا۔ مرثیے صرف اصحابِ کربلا کے حال ہی میں نہیں بلکہ جملہ ائمہ کے حال میں لکھے جانے لگے۔ مجالسِ عزاء میں جو تحسین اور قدر و منزلت مرثیہ نگار کی ہوتی تھی وہ عام محفلوں میں بڑے بڑے شاعروں کو نصیب نہ ہوتی تھی۔ لکھنؤ میں مرثیے کے فروغ پر ایک دوسرے نقطہ نظر سے بھی روشنی ڈالی جاسکتی ہے۔

یہ ایک تاریخی حقیقت ہے کہ ہر مذہب اپنے دورِ آغاز میں روحانی قوت، جوشِ عمل اور حسنِ اخلاق کی بنیادوں پر استوار ہونے کی کوشش کرتا ہے لیکن جیسے جیسے زمانے کی منزلیں طے کرتا ہے اس کی اصل روح کا دائرہ تاریخ کے صفحات پر محیط ہوتا چلا جاتا ہے اور قوم چند ایسے عقائد و رسومات کی پابند ہو کر رہ جاتی ہے جو اس کے زوال کو تو سہارا نہیں دے سکتے لیکن اخلاقی تائید ضرور بن جاتے ہیں لہذا دینی کی سوسائٹی کو جب اس کی بے عملی کے سبب زوال نصیب ہوا اور ماحول کی رکاکت نے شاعری پر اثر انداز ہونا شروع کیا تو وہ عقائد و رسومات جو تصوف کے واسطے سے مذہب میں راہ پا گئے تھے قومی زوال کو تو نہ روک سکے البتہ شاعری کو ابستدال کی راہوں پر چلنے سے ضرور روک لیا۔ اس طرح تصوف کے عارفانہ اور اخلاقی مضامین شاعری کا تزکیہ کرنے کے کام آ گئے۔

اسی طرح جب لکھنؤ میں شاعری کی بساط بچھائی گئی تو یہاں کا اہم ترین سماجی عنصر تھا فارغ البالی جس نے تعیش کا رنگ اختیار کر لیا تھا۔ اس

وسیلے سے جنسی بے راہ روی کی لے بڑھی تو شاعری پر اس کا یہ اثر ہوا کہ معشوق کے خارجی لوازم حسن کو سفلی جذبات کی تسکین کے لیے نظم کیا جانے لگا۔ عربی اور بے حجابی کا زور بڑھا، شاعری عورتوں کی زبان میں کی جانے لگی اور کھل کر بازاری اور عامیانہ جذبات کا اظہار ہونے لگا تو شاعری کو اخلاقی سہارا دینے کے لیے مرثیے سے کام لیا گیا اور تزکیہ نفس کے لیے مجالس عزا کا انعقاد ہونے لگا۔ یہ واقعہ اس امر کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ لکھنؤ میں اگر مرثیہ نہ ہوتا تو دلی کی عارفانہ شاعری کے بعد اس کو اخلاقی تائید کا ملنا ہی دشوار ہو جاتا لہذا ہم دیکھتے ہیں کہ لکھنؤ کے بگڑے ہوئے سماج نے ادب میں جن چیزوں کو راہ دی (مثلاً سراپا) مرثیے نے اپنے دامن میں سمیٹ کر ان کا تزکیہ کر دیا۔

لکھنؤ میں جو شاعری کا نیا آہنگ اختیار کیا گیا تھا اور جو اصلاحیں اور تبدیلیاں کی گئیں تھیں ان کا اثر بھی مرثیے پر ہوا۔ ابتدا میں مرثیہ پچاس ساٹھ بندوں سے آگے نہیں بڑھا لیکن غزل کی طرح اب مرثیے بھی طویل ہونے لگے، ان میں روایتیں بیان کی جانے لگیں، نئے نئے موضوعات داخل کیے گئے۔ اس طرح ناسخ کی اصلاح سخن اور مرثیے کی تشکیل جدید کے درمیان ایک خاص مماثلت پیدا ہو گئی۔ دونوں چیزیں اپنے حالات کی پیداوار تھیں۔ ایک طرف غزل میں زبان و بیان کے اصول وضع کیے گئے، ردیف و قوافی کے آداب مقرر ہوئے، مضامین غزل میں اضافہ ہوا، صنائع و بدائع کو حسن کلام کی حیثیت ملی اور اس طرح غزل کو خارجیت کے رنگ میں رنگ دیا گیا۔ یہی سب کچھ اس دور میں مرثیے کے ساتھ بھی ہوا۔ مرثیے کے اجزا مقرر کیے گئے، اسے طویل کیا گیا۔ اس میں سراپا داخل ہوا تاکہ غزل کی خارجیت اور لکھنؤ کے اس مذاق کی نمائندگی ہو سکے جس نے معشوق کے قد و قامت، لباس، سج و صح اور چال و چال کو شاعری کا موضوع بنا دیا تھا۔ مرثیے میں

اس کے حسن میں کمی نہیں آئی بلکہ اضافہ ہی ہوا اور مذہبی عقیدت کے جواز سے شاعر کے تخیل کو وہ پرواز بخشی کہ حدِ ادراک سے بھی آگے نکل گیا۔ اس کے علاوہ مرثیے میں رزم کا التزام بھی سماجی حالات کی پیداوار ہے یہ دراصل اس جذبے کی تسکین ہے جس نے اسلاف کی تاریخ کو بنایا تھا۔ اس تاریخ کی یادگار کے طور پر لکھنؤ میں بانک، بنوٹ، پٹا، کشتی، ہرچھا بانا، تیراندازی، کٹار اور جل بانک وغیرہ عام طور پر سیکھے اور سکھائے جاتے تھے۔ مرثیے کے رزمیہ عنصر کو مواد اسی ماحول سے ملا تھا۔

بالفاظ دیگر سوسائٹی میں جس قسم کے میلانات پر روشنی پڑ رہے تھے غزل کا محدود رقبہ ان کو بہ تمام و کمال سمیٹ نہیں پا رہا تھا لہذا ان خیالات کو شرح و بسط کے ساتھ بیان کرنے کے لیے ایک طرف تو مرثیے کے امن میں دست پیدا کی گئی اور اس میں چہرہ، رخصت، آمد، سراپا اور رزم داخل کیا گیا تاکہ زبان و بیان کے جوہر کھل سکیں اور مضمون آفرینی و صنعت گری کی داو دی جاسکے۔ دوسری طرف مثنوی پر توجہ کی گئی تاکہ ان جذبات کا اظہار بھی کھل کر ہو سکے جن کی رسائی مرثیے تک ممکن نہ تھی۔ پھر بھی لکھنؤ اسکول کی خصوصیات کو مرثیے نے تشکیل جدید کے بعد اپنے دامن میں سمیٹ لیا اور ہر صنف سخن کی اس میں جھلک نظر آنے لگی۔ چنانچہ چہرہ اور رخصت میں مثنوی کی منظر نگاری اور واقعہ نگاری کو پیش کیا گیا۔ آمد میں ہیرہ کی مدح اور اس کی شان و شوکت کے تذکرے نے قصیدے کے آہنگ کو نمایاں کیا۔ سراپا میں غزل کی زبان و بیان اور تشبیہ و استعارے سے کام لیا گیا۔ جنگ کے واقعات سے رزمیہ کی کمی پوری کی گئی اور آخر میں شہادت اور بین پر مرثیے کو مکمل کر دیا گیا۔ اس طرح مرثیہ دبستان لکھنؤ کی ایک نمائندہ صنف شاعری بن گیا۔

مرثیے کی جس وقت تشکیل جدید کی جا رہی تھی تو ممکن ہے قصیدے کے اجزائے پیش نظر رہے ہوں اور جیسا کہ ابتدائی باب میں ذکر ہوا قصیدے اور مرثیے میں مقاصد کے اعتبار سے کوئی فرق نہیں دونوں کا مقصد مدح ہے لہذا نفس مضمون میں مماثلت کے پیش نظر قصیدے کے اجزائے مرثیے کی اجزائے بندی کا احساس پیدا کیا ہو تو ممکنات میں سے ہے۔ تاہم اتنا فرق ضرور ہے کہ قصیدہ اپنے کسی ایک بھی جز کے مکمل نہیں ہوتا جب کہ مرثیے میں اس کے سارے اجزاء لازماً درکار نہیں ہوتے، البتہ اس کا ایک جز 'بنین' ضروری ہے۔

دبیر کے عہد کا یہ وہ اجالی خاکہ ہے جو ان کی شاعری کے مطالعے میں تناظر کا کام کرتا ہے۔ اس تناظر کے بغیر ہم یہ نہیں سمجھ سکتے کہ لکھنؤ کے مخصوص ادبی رجحانات اور زبان و بیان کا جو ایک مخصوص آئینہ تھا اس کے اسباب کیا تھے اور ان اسباب کی تلاش ہی چوں کہ مرزا دبیر کی شاعری کے سماجی پس منظر کا مطالعہ ہے اس لیے دبیر کا عہد ان کی مرثیہ نگاری کا وہ تنقیدی مرحلہ ہے جسے طے کیے بغیر ہم صحیح نتائج اخذ نہیں کر سکتے۔ اور اسی ماحول نے چوں کہ ان کی شخصیت کی تعمیر بھی کی تھی اس لیے شاعری سے پہلے ان کی شخصیت کو سمجھ لینا بھی ضروری ہے۔

سوانح حیات مرزا دبیر

مرزا سلامت علی دبیر گیارہ جمادی الاول ۱۲۱۸ھ مطابق
۲۹ اگست ۱۸۰۳ء کو دہلی میں لال ڈگئی کے نزدیک محلہ بٹی ماران میں پیدا ہوئے
ان کے والد کا نام مرزا غلام حسین تھا جو مرزا غلام محمد ولد محمد رفیع کے بیٹے تھے
مرزا محمد رفیع کے والد ملا ہاشم شیرازی ایران کے مشہور نثر نگار تھے اور ملا
اہلی شیرازی کے برادر عینیؑ۔ ملا اہلی شیرازی شاہ اسماعیل صفوی (۱۷۰۵ء
۱۷۹۹ء جلوس) کے عہد میں ایران کے ایک بلند پایہ شاعر تھے۔ شاہ ظہما سپا
صفوی کے عہد میں بسال ۱۷۵۵ء ان کا انتقال ہوا۔

دبیر کے جد اعلیٰ ہاشم شیرازی شاہانِ مغلیہ کے زمانے میں ایران سے
ہندوستان آئے تھے لیکن ان کے ہندوستان آنے کی تاریخ یا زمانے
کی صراحت دبیر نے متعلق کسی بھی تذکرے میں نہیں ملتی۔ ”حیاتِ دبیر“ جو دبیر
کے حالاتِ زندگی اور ان کے اجداد سے متعلق ایک مفصل دستاویز ہے اس
میں بھی یہ تعیین نہیں ملتی کہ کس مغل بادشاہ کے زمانے میں ہاشم شیرازی
ہندوستان آئے تھے لیکن سطور بالا میں ہاشم شیرازی کے بھائی اہلی شیرازی
کا جو مختصر سا حوالہ دیا گیا ہے اس سے کچھ مدد اس سلسلے میں مل سکتی ہے۔
اس کے علاوہ گزشتہ باب میں شمالی ہندوستان میں مرثیے کی تاریخ پر بحث
کرتے ہوئے اس امر کی طرف اشارہ کیا گیا تھا کہ ہندوستان میں ایرانی
علماء و امرا کی آمد کا سلسلہ ہمایوں کے ایران سے واپس آنے کے بعد
شروع ہوا۔ ہمایوں کی مراجعت کا زمانہ ۱۵۵۵ء ہے جو اہلی شیرازی کے
انتقال سے بیس سال بعد واقع ہوتا ہے۔ لہذا کسی بھی احتمال سے قطع نظر ہم یہ

فرض کیے لیتے ہیں کہ ملا ہاشم شیرازی ۱۵۵۵ء میں یا اس کے کچھ ہی عرصے بعد ایران سے ہندوستان آگئے ہوں گے اور یہاں آکر میرمنشی کے عہدہ جلیلہ پر فائز ہو گئے ہوں گے۔ یہ عہدہ ان کی اولاد میں متواتر رہا چنانچہ مرزا محمد رفیع اور پھر ان کے بیٹے مرزا غلام محمد اسی عہدے پر فائز ہوئے۔
افضل حسین ثابت لکھتے ہیں کہ ”مرزا غلام محمد نے آخر عمر میں

عبادتِ خدا کے شوق میں خانہ نشینی اختیار کر لی تھی“ اس سلسلے میں ”حیاتِ دبیر“ میں صفحہ کے مقابل ۱۔ ب پر شاہ عالم کے زمانے کا ایک فرمان شاہی نقل کیا گیا ہے جس کی تاریخ تحریر رجب المرجب ۱۱۴۵ھ (۱۷۶۱ء) مطابق سلسلہ جلوس مرقوم ہے۔ یہ فرمان اس موقع پر لکھا گیا تھا جب مرزا غلام محمد نے اپنی آبائی نوکری (عہدہ میرمنشی) کو ترک کیا۔ اس فرمان کی تاریخ تحریر سے یہ قیاس باطل ٹھہرتا ہے کہ ملا ہاشم شیرازی ۱۵۵۵ء میں ہندوستان آگئے ہوں گے۔ اس لیے کہ ۱۵۵۵ء سے ۱۷۶۱ء تک جب کہ محولہ بالا فرمان تحریر ہوا دو سو گیارہ سال کا زمانہ ہوتا ہے جو کہ ہاشم شیرازی، مرزا محمد رفیع اور مرزا غلام محمد کا عرصہ ملازمت ہے۔ اس کے علاوہ یہاں یہ امر بھی قابلِ لحاظ ہے کہ ہاشم شیرازی اپنے بھائی اہلی شیرازی کے انتقال سے بیس سال بعد ہندوستان آئے تھے۔ خود اہلی شیرازی شاہ اسماعیل صفوی کے معاصرین میں تھے شاہ اسماعیل کا سال جلوس ۹۰۵ھ (۱۴۹۹ء) ہے اس طرح ۱۴۹۹ء سے لے کر ۱۵۵۵ء تک کا زمانہ جو ستاون سال کے عرصے پر پھیلا ہوا ہے بہت کچھ اس قیاس کے کام آسکتا ہے کہ ہندوستان آنے کے وقت ہاشم شیرازی کی عمر کیا رہی ہوگی اور ان کے عرصہ ملازمت کی درازی کتنی ہوگی۔ اس کے بعد دوسرے سرے پر آئیے جب کہ ۱۷۶۱ء میں مرزا غلام محمد نے سرکاری نوکری چھوڑی اور ۱۷۷۶ء میں یعنی ترک ملازمت کے پندرہ سال کے بعد ان کے یہاں غلام حسین (دبیر والد)

کی پیدائش ہوئی۔ یا جس سے اس گمان کو تقویت ملتی ہے کہ ترکِ ملازمت کے وقت مرزا غلام محمد کا بڑھا پائہ ہوگا۔ اس نسبت سے ان تین نسلوں کا زمانہ ملازمت شاہی اور بہائیوں سے شاہ عالم تک کے زمانے کا فرق اور بھی بڑھ جاتا ہے اور اس سلسلے کی صرف ایک کڑی (مرزا محمد رفیع) تو ثابت و سالم ملتی ہے مگر سرے کی دونوں کڑیاں غیر ثابت اور غیر مربوط نظر آتی ہیں جس کا وجہ سے بہت سے گمان اور شبہات پیدا ہوتے ہیں۔ چنانچہ ملاحظہ ہو:-

”دبیر نامہ سلامت علی دراصل ہندو نژاد بود بطیب خاطر

بشرف اسلام مشرف شدہ مذہبِ شیعہ اختیار نمود۔“

اس بیان میں یہ صراحت نہیں کی گئی ہے کہ دبیر کے خاندان میں اسلام کس نے قبول کیا، البتہ یہ فقرہ ”در اصل ہندو نژاد بود“ اس خیال کو دعوت دیتا ہے کہ قبول اسلام کا واقعہ دبیر کے اجداد میں ہوا ہوگا۔ غالباً دبیر کے دادا مشرف بہ اسلام ہوئے ہوں گے چوں کہ دبیر کے والد یعنی غلام حسین کار شقہ کی تلاش میں دہلی سے نکھنوا آنا اور پھر اس شہاد کا انتظام کرنا بھی ایک ایسا واقعہ ہے جو ان کے خاندانی حالات پر غور و فکر کی دعوت دیتا ہے۔ اس کے علاوہ یہ امر بھی توجہ کا دامن گیر ہے کہ عبدالغفور نساج^۱ اور محسن علی^۲ نے دبیر کے والد کو کاغذ فروشی لکھ دیا اس پر دبیر یوں ہیں وہ دادیلا برپا ہوا گویا کاغذ فروشی نہ ہوئی ضمیر فروشی ہو گئی لیکن جب مولف ”صبح گلشن“ اور مرزا حیرت دہلوی نے دبیر کو اصلاً ہندو لکھ دیا

۱۔ صبح مثانی ص ۲۔ صبح گلشن ص ۳۴۔ ملاحظہ ہو اسی باب کا آئندہ صفحہ ۶۵

۲۔ سخن شعرا ص ۱۵۸۔ ۵۔ سراپا سخن ص ۱۱۵

۶۔ ڈاکٹر منظر حسن ملک کو تعجب ہے کہ مرزا حیرت دہلوی (چراغ دہلی) نے دبیر کو نو مسلم کا لٹھ قسار دے کر میدان تحقیق میں ایک حیرت انگیز مثال قائم کر دی۔ ملاحظہ ہو ”مرزا دبیر سوانح و کلام“ ص ۳۴ (مقالہ غیر مطبوعہ)

تو دبیریوں نے اس کا کوئی خاص نوٹس نہیں لیا۔ بہر حال ان واقعات کی موجودگی میں دبیر کے خاندان کے سلسلے میں خاصا الجھاؤ پیدا ہو گیا ہے تاہم دبیریوں نے دبیر کے اجداد کا جس انداز میں ذکر کیا ہے اس کے مطابق تو دبیر کی موجودہ خاندانی نسبت غیر حقیقی معلوم ہوتی ہے۔ آگے ملاحظہ ہو۔

مرزا غلام حسین نے کوئی ملازمت نہیں کی شاہی ملازمت کا سلسلہ مرزا غلام محمد کے زمانے میں ہی ختم ہو گیا تھا اس کے علاوہ دہلی میں اسن و اماں کی صورت بگڑ چکی تھی لکھنؤ میں حالات قدرے پرسکون تھے لہذا مرزا غلام حسین ہجرت کے خیال سے ایک صاحب فضل علی عرف آغا جان کے ہمراہ لکھنؤ آ گئے۔ قیام لکھنؤ کے دوران مرزا غلام حسین نے شادی کی۔ لیکن کب؟ اور کس خاندان میں؟ اس پر دبیر کے تذکرے کوئی روشنی نہیں ڈالتے صرف اتنا پتہ چلتا ہے کہ شادی کے موقع پر نسب کے سلسلے میں انھیں استشہاد کی ضرورت پیش آئی جو بآسانی فراہم ہو گیا۔ شادی کے بعد مرزا غلام حسین پھر دہلی واپس آ گئے۔ یہاں ان کا مکان محلہ بنی ماران میں تھا۔ اسی مکان میں مرزا دبیر کی دو بڑی بہنیں اور ان کے بڑے بھائی مرزا غلام محمد نظیر پیدا ہوئے اور اسی مکان میں ۲۹ اگست ۱۸۰۳ء کو مرزا سلامت علی دبیر پیدا ہوئے۔

سطور بالا میں حیات دبیر کے مولے سے کہا گیا کہ مرزا غلام حسین ہجرت

۱۔ حیات دبیر ص ۱۱ نوٹ ۱۔ دبیر کے تذکرہ نگاروں نے فضل علی عرف آغا جان کا ذکر تو کیا ہے لیکن یہ واضح نہیں کیا کہ یہ آغا جان کون تھے اور مرزا غلام حسین نے ان کی معیت کیوں اختیار کی؟ البتہ افضل حسین ثابت نے ان کو کاغذ فروش تسلیم کیا ہے لہذا میر حسن نے اگر غلام حسین کو متعلقان آغا جان کاغذ فروش یا کاغذ فروش لکھ دیا

کے خیال سے لکھنؤ آگئے تھے لیکن شادی کے بعد مراجعت سے واضح ہوتا ہے کہ لکھنؤ میں مرزا غلام حسین کا قیام صرف شادی کی غرض سے تھا۔ اس کے علاوہ دہلی ہی میں چاروں اولادوں کی پیدائش سے بھی یہی ظاہر ہوتا ہے کہ موصوف کا کوئی ارادہ ترک سکونت کا نہ تھا۔ لیکن دہلی کے حالات چونکہ بگڑتے ہی جا رہے تھے مجبوراً ترک سکونت پر آمادہ ہو گئے اور مستقل طور پر لکھنؤ میں سکونت اختیار کر لی۔ اس وقت مرزا دبیر کی عمر بقول افضل حسین ثابت پانچ سات برس تھی۔ عمر کا یہ اندازہ اس بات کا پتہ دیتا ہے کہ دبیر کے تذکرہ نگاروں کو یہ امر تحقیق نہ تھا کہ مرزا غلام حسین نے کس سن میں دہلی کی سکونت ترک کی اس لیے ایک اندازہ بیان کیا ہے کہ دبیر کی عمر اس وقت پانچ سات برس تھی۔ بہر حال مرزا دبیر چونکہ ۱۸۰۲ء میں پیدا ہوئے تھے اس لیے ہجرت کا زمانہ ۱۸۰۷ء اور سن ۱۸۰۸ء کے درمیان واقع ہونا چاہیے۔ لکھنؤ آنے کے بعد مرزا غلام حسین نے محلہ نعت اس میں قیام کیا۔ یہاں بھی کوئی سرکاری نوکری نہیں کی بلکہ اجداد کا جو ترکہ تھا اسی پر اکتفا کیا اور اسی اثاثے سے کچھ مکانات بھی بنوائے۔

لکھنؤ آنے کے بعد مرزا دبیر کی تعلیم پر توجہ دی گئی اور علوم متداولہ کی تحصیل کا سلسلہ شروع ہو گیا۔ عربی فارسی کی تمام درسی کتابیں انھوں نے لکھنؤ کے مستند علما سے پڑھیں۔ صرف و نحو، منطق و ادب اور حکمت میں مولوی غلام علی ضامن کے شاگرد ہوئے اور دینی علوم، حدیث، اصول، حدیث، اور فقہ وغیرہ کی تحصیل مولوی مرزا کاظم علی صاحب اور نذیر علی صاحب مستند اخباری سے کی۔ اس کے علاوہ ملا مہدی صاحب مجتہد مازندرانی سے بھی کچھ تعلیم حاصل کی تھی۔ ان علوم کے علاوہ فن شعر گوئی میں بھی مرزا دبیر نے ان

استاذہ سے فیض اٹھایا تھا اور تقریباً اٹھارہ انیس سال کی عمر میں مکمل طور پر تعلیم سے فارغ ہو گئے تھے۔

تعلیم سے فراغت کے بعد مرزا دبیر کی شادی انشا کی حقیقی نواسی سید معصوم علی کی بیٹی سے ہوئی۔ کیونکہ یہ شادی تعلیم سے فراغت کے بعد ہوئی تھی اس لیے شادی کے وقت دبیر کی عمر کم سے کم بیس سال رہی ہوگی لیکن دبیر کی شاعری کا آغاز دورانِ تعلیم ہی ہو گیا تھا جس کا اوپر تذکرہ ہو چکا ہے کہ دبیر نے فن شعر گوئی میں بھی اپنے معاصرین سے فیض اٹھایا تھا لیکن اردو ادب کی کلاسیکی روایت میں تو شاعری ایک ایسا عمل رہی ہے کہ پشت پر کوئی کامل نہ ہو تو یہ الٹ جاتا ہے اور سوسائٹی کسی سے استادے کو شاعر تسلیم کرنے سے انکار کر دیتی ہے۔ غالب کی مثال ہمارے سامنے ہے ناسخ بھی برسوں استاد کی تلاش میں سرگرداں رہے اور بے استادی کے خوف سے ایک عرصے تک مشاعروں میں شعر سنانے کی ہمت نہ کر سکے۔ لیکن دبیر کو ایسی کسی سرگردانی کا سامنا نہ کرنا پڑا اور بارہ برس کی عمر (۱۸۵۷ء) میں ان کو فن شعر گوئی کا بھی ایک باقاعدہ استاد مل گیا۔ اس واقعے کو شمس السنہی 'سجبات دبیر' اور سجع مثانی میں اس طرح بیان کیا گیا ہے کہ غلام حسین نے جب اپنے بیٹے کو موزوں طبع پایا تو شاگردی کے واسطے کریمیر ضمیر کی خدمت میں پہنچے۔ ضمیر نے مرزا دبیر سے کچھ سوالات کیے جن کے انھوں نے خاطر خواہ جواب دیے اس کے بعد میر ضمیر نے پوچھا میاں صاحب زادے! کچھ کہا بھی کرتے ہو؟ جواب اثبات میں دیا۔ اس پر میر ضمیر نے کچھ سنانے کی ڈرامائش کی تو انھوں نے حسب ذیل قطع سنایا:-

کسی کا کندہ بجینے پہ نام ہوتا ہے کسی کی عمر کا لبریز جام ہوتا ہے
عجب سرا ہے یہ دنیا کہ جس میں شام و صبح کسی کا کوٹح کسی کا مقام ہوتا ہے
قطعے کی سرائیا کی گئی اور ضمیر نے ان کو اپنی شاگردی میں لے لیا تخلص دبیر
قرار دیا اور یہ جملہ ادا کیا ”بردبیر ان روشن ضمیر مخفی و محتجب نماںد“ اور
کہا صاحب زادے میں نے اپنے نام پر تمھارے نام کو مقدم کر دیا ہے
ضمیر کے شاگرد ہو جانے کے بعد دبیر کی مرثیہ گوئی کا سلسلہ شروع ہوا لیکن
اغلب نہیں ہے کہ مرزا دبیر نے پوری توجہ مرثیہ گوئی پر صرف کی ہوگی اس لیے
کہ انیس سال کی عمر تک ان کی تعلیم کا سلسلہ چلتا رہا تھا۔ البتہ ایک ایسے
دور میں ان کو پشت پناہی حاصل ہوگئی جب کہ مرثیہ گوئی صرف واقعات و روایات
کے بیان تک محدود تھی۔ مرزا دبیر بھی اسی میدان میں چلنے لگے یہاں تک
کہ لکھنؤ میں ان کو پہچانا جانے لگا۔ لہذا رجب علی بیگ سردر جب ”فسانہ عجائب“
میں دلگیری کی مدح کرنے بیٹھے تو بطور تلمیح جن شاعروں کے نام انہوں نے
شامل کیے ان میں دبیر کا نام بھی شامل کر لیا۔

”مرثیہ گوئے بے نظیر، دلگیر، صاف باتکن، نیک ضمیر، فصیح،

مرد مکیں، مکروہات زمانہ سے کبھی افسرہ نہ دیکھا۔ اللہ کے کرم

سے ناظم خوب، دبیر مرغوب، سکند طالع، بصیرت گدا بار

احسان کبھی اہل دول کا نہ اٹھایا۔“

دبیریوں نے اس تلمیح کو بطور سند پیش کیا ہے حالاں کہ لکھنؤ میں سال بھر تک
مجلسیں ہوتی رہتی تھیں۔ دبیر مرثیہ پڑھنے کے لیے ان مجالس میں شریک

۱۔ یہ قطعہ مرزا دبیر کے مطبوعہ اور غیر مطبوعہ کلام میں کہیں شامل نہیں ہے ڈاکٹر

اکبر حیدری لکھتے ہیں کہ ”یہ قطعہ مجموعہ مراٹھی ص ۲۰۶ مطبوعہ نول کشور میں ضمیر سے منسوب (مرزا سلا

علی دبیر قسٹ نوٹ) ۲۔ حیات دبیر قسٹ ۳۔ فسانہ عجائب ص مطبع نامی نول کشور ۱۹۲۹ء

ہوتے ہوں گے۔ اس کے علاوہ ضمیر کا شمار مستند مرثیہ گو یوں میں ہوتا تھا وہ
دبیر کو مجالس میں مواقع دلاتے ہوں گے۔ اس لیے مختصر سے عرصے میں ہی
معروف ہو جانا کوئی بعید نہیں ہے۔ اس کے علاوہ تلمیح میں کئی نام غیر معتبر
شاعروں کے بھی ہیں جس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ سرور کو جو نام تلمیح کے لیے
مناسب نظر آئے ان کو اس میں شامل کر لیا اس لیے یہ تلمیح دبیر کے کمال
شعر پسند نہیں ہے۔ البتہ اس یقین کے لیے گنجائش ہے کہ لکھنؤ میں
مرزا دبیر کی شہرت ہو گئی تھی۔ یہ شہرت جب دلی اودھ غازی الدین سید
کے کالوں تک پہنچی تو سننے کا اشتیاق ہوا۔ چنانچہ ایک مجلس کا انتظام کیا
گیا اور مرثیہ پڑھنے کے لیے دبیر کے پاس دعوت نامہ بھیجا گیا۔ مرزا دبیر
تاریخ مقررہ پر شاہی عزا خانے میں پہنچے۔ منبر پر آئے تو سب سے
پہلے حمد و نعت کہی اس کے بعد بادشاہ کی مدح میں مسدس کا ایک
بند پڑھا جو فی البدیہہ راہ میں کہہ لیا تھا:

واجب ہے حمد و ثنا جناب الہ میں فضل خدا سے آیا ہوں کس بارگاہ میں
مجھ سا گدا اور نخب بادشاہ میں چرچا یہ لوگ کرتے ہیں اس وقت راہ میں

ذرتے پر چشم مہر ہے ہر ضمیر کو

حضرت نے آج یاد کیا ہے دبیر کو

اس کے بعد مرزا دبیر نے یہ مرثیہ پڑھا

ع داغ غم حسین میں کیا آب و تاب ہے

اوپر کہا گیا ہے کہ مرزا دبیر نے اس مجلس میں سب سے پہلے حمد اور
نعت کہی۔ لیکن دبیر کے تذکرے میں حمد اور نعت کے اشعار نقل نہیں
کیے گئے ہیں۔ اس کے علاوہ غازی الدین حیدر کی مدح میں کہے گئے اس بند کے
پہلے مصرعے میں خدا کی حمد ہے اس لیے گمان ہوتا ہے کہ دبیر نے اپنی مجلس کا

غلاز اسی بندے کیا ہو گا۔ بہر حال حقیقت حال جو کچھ بھی ہوا اس واقعے سے یہ نہ چلتا ہے کہ مرزا دبیر مرتبہ گوئی میں چل نکلے تھے اور ان کی رسائی شاہی خزاخانے تک ہو گئی تھی لیکن دبیر فن کی استبدادی منزل ہی میں تھے کہ استاد سے ان کے تعلقات منقطع ہو گئے۔ ثابت ہے اس کی ساری ذمہ داری ضمیر کے دوسرے شاگردوں پر ڈالی ہے جو دبیر کی شہرت اور ترقی سے جلتے تھے۔ چنانچہ لکھتے ہیں :-

لکھنؤ کے ایک نو مسلم رئیس نواب افتخار الدولہ (مہاراجا میوارام سابق) کے یہاں ماہ رمضان میں ۱۹۲۰ء اور اہل تاریخوں میں مجالس ہوا کرتی تھیں اور دونوں استاد شاگرد پڑھا کرتے تھے۔ ۱۹ کی مجلس کے بعد نواب موصوف نے استاد شاگرد دونوں سے اصرار بیع کیا کہ اکیسویں کو آپ دونوں صاحبان نیا مرثیہ کہہ کر پڑھیں۔ دونوں نے فرمائش پر بشرطِ فرصت انشاء اللہ کے الفاظ کہے۔ مرزا دبیر کی مشق سخن بڑھی ہوئی تھی انھوں نے رات بھر میں مرثیہ کہہ لیا، ”ذرا ہے آفتاب در بوترا ب کا“

صبح کو مرثیہ استاد کی خدمت میں پیش کیا اور پوچھا آپ نے بھی کچھ کہا ہے جواب ملا مجھے انہی فرصت کہاں؟ ایک پرانے مرثیے میں کچھ نئے بند لگائے ہیں۔ مرزا صاحب نے مرثیہ بہت اچھا کہا تھا انھوں نے استاد کو پڑھنے کے لیے پیش کر دیا۔ دبیر ضمیر نے انکار کیا لیکن ان کے ایک شاگرد تھے میر عابد علی بشیر۔ جنہیں مرزا سے خاص طور پر نفیض تھا وہ کہنے لگے مرزا صاحب ٹھیک کہہ رہے ہیں یہ مناسب نہیں کہ استاد پرانا مرثیہ پڑھے اور شاگرد نیا۔ اس پر دبیر ضمیر راضی ہو گئے اور طے پایا کہ نصف مرثیہ جس میں فضائل کا بیان ہے وہ مرزا صاحب پڑھیں اور نصف آخر میر ضمیر پڑھیں۔

جب مجلس منعقد ہوئی تو نواب موصوف نے مرزا صاحب سے کہا آپ اپنے وقت کے مطابق نیا مرثیہ پڑھیں۔ مرزا صاحب نے جواب میں کہا جناب استاد

کا نیا مرثیہ ہے نصف میں پڑھوں گا نصف استاد پڑھیں گے۔ اور منبر پر آ کر حسب معمول سورہ فاتحہ پڑھی اتنی دیر میں میاں بشیر مذکور نے میسر ضمیر کے کان میں کہا کہ اول نصف ٹکڑا بہت چُست ہے اور اخیر کا سُست۔ میں مرزا صاحب کو منع کیے دیتا ہوں کہ وہ یہ ٹکڑا نہ پڑھیں۔ لہذا انہوں نے منبر کے قریب پہنچ کر چپکے سے مرزا صاحب کے کان میں کہا کہ استاد فرماتے ہیں کہ تم یہ مرثیہ نہ پڑھو کوئی اور مرثیہ پڑھ دو۔ مرزا صاحب نے کہا میں کوئی اور مرثیہ نہیں لایا ہوں اگر واقعی استاد کی ہی رٹنی ہے تو مجھے ہاتھ کے اشارے سے منع کر دیں۔ میاں بشیر نے میسر ضمیر سے جا کر کہا: استاد نے علی کہنے میں مجھے تو آنحضرت ہی استاد کا امتحان منظور ہے۔ میسر ضمیر بہ سن کر آنگ بگولا مچو گئے دہلا۔

واقعے کی نوعیت نو داس کے مختصر مد ہونے کا اظہار کر رہی ہے۔ دبیر یوں نے معاملے کی کڑیوں کو جس ڈھنگ سے مربوط کیا ہے اس سے کئی منطقی جھول باقی رہ گئے ہیں۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ ۱۹ کی مجلس میں یہ اصرار کرنا کہ ۲۱ کی مجلس میں نیا مرثیہ پڑھیں قرین قیاس نہیں۔ فرمائش قیاس مجلس سے کچھ عرصہ قبل ہونی چاہیے تھی۔ ”خم خانہ مجاہد“ میں فرمائش کی تاریخ ۱۹ شعبان ہے اور یہی تاریخ زیادہ صحیح ہو سکتی ہے۔ دوسرے دبیر نے جب ضمیر سے پوچھا کہ آپ نے بھی کچھ کہا ہے تو اس کے جواب میں ضمیر کا یہ کہنا کہ ”مجھے اتنی فرصت کہاں“ اسی دقت مناسب ہو سکتا ہے جب فرد خشن پر کچھ عرصہ گزر گیا ہو۔ اب اصل واقعے کو لیجیے دبیر سے جب نیا مرثیہ پڑھنے کے لیے کہا گیا تو جواب دیا ”جناب استاد کا نیا مرثیہ ہے نصف میں پڑھیں گا نصف استاد پڑھیں گے“ اس کے بعد یہ سوال ہی باقی نہیں رہتا کہ کون سا حصہ سُست ہے اور کون سا چُست۔ پھر بھی میاں بشیر کہتے ہیں کہ ”مرثیے کا نصف اول جسے مرزا دبیر پڑھ رہے ہیں زیادہ چُست ہے اور نصف آخر سُست ہے“ گویا ان کے پاس

شعری جس ضمیر سے زیادہ تھی خود ضمیر کو اس مرثیے کا حال معلوم نہیں تھا کہ کہاں
سست ہے اور کہاں چست۔ اس کے باوجود بھی سیاں بشیر نے اگر استاد
شاگرد دونوں سے غلط بیانی کی تھی تو مرزا دبیر خود ضمیر سے واقعے کی تحقیق
کر سکتے تھے۔ کیوں کہ سیاں بشیر کے درمیان میں آنے سے یہ بات تو یقینی ہونی
چاہیے کہ استاد کا کچھ نہ کچھ منشا ضرور ہے۔ اس کے علاوہ بشیر کا ضمیر سے یہ کہنا
کہ "سلامت علی کہتے ہیں کہ مجھے تو آنحضرت کا امتحان منظور ہے" یا
تو ضمیر کو دبیر سے اس جواب کی توقع رہی ہوگی ورنہ اتنے بڑے الزام کی جرأت
کرنا بہت مشکل ہے۔ پھر آگے لکھتے ہیں "دوسرے دن صبح کو حسب معمول
استاد کی خدمت میں پہنچے کہ حقیقت حال معلوم ہو۔ انہوں
نے کم التفاتی کی۔ پھر شرب کو ضمیر کے یہاں شریک ہوئے تو
وہاں میر عابد علی بشیر اور ان کے ساتھیوں نے آواز بے پھینکنا
شروع کیے۔"

یہاں استاد کی کم التفاتی کی شکایت بھی بے جا ہے۔ دبیر حقیقت حال معلوم
کرنے گئے تھے انھیں خود اس سلسلے میں پیش رفت کرنی چاہیے تھی اور ضمیر
کو اس گفتگو سے آگاہ کر دینا چاہیے تھا جو ان کے اور بشیر کے درمیان واقع
ہوئی تھی۔ ضمیر کے پاس دوسرے دن صبح کو جانا بھی قابل لحاظ ہے ورنہ اس
معاہدے میں اگر دبیر کی کسی کوتاہی کو دخل نہ تھا تو انھیں ختم مجلس کے فوراً بعد
ہی ضمیر سے رجوع کرنا چاہیے تھا۔ اس سلسلے میں آزاد نے جو کہانی پیش کی
ہے وہ بھی ملاحظہ ہو۔

ایک موقع پر مرزا نے ایک مرثیہ لکھا جس کا مطلع ہے "دستِ خدا
کا قوت بازو حسین ہے"۔ میر ضمیر کے سامنے جب اصلاح کئے لیے
پیش کیا تو انھیں اس کے نئے خیالات اور طرزِ بیان اور ترتیب

مضامین پسند آئی اسے توجہ سے بنایا۔ اسی اشار میں نواب
 کے یہاں ایک مجلس ہونے والی تھی رشید شاگرد سے کہا بھی اس
 مرثیے کو ہم اس مجلس میں پڑھیں گے۔ تعظیم کر کے تسلیم بجالائے
 اور مرثیہ انھیں کو دے دیا۔ گھر میں آئے تو بعض احباب سے
 حال بیان کیا مسودہ پاس تھا وہ بھی سنایا کچھ تو یاروں کا
 چمکانا کچھ اس سبب سے کہ ذوق و شوق کے پھول ہمیشہ شبنم تعریف
 کے پیاسے ہوتے ہیں اور نواب کو خیر پہونچ گئی تھی ادھر کے
 اشاروں میں انعام کی ہوا آئی۔ غرض انجاسام یہ ہوا کہ مرثیہ
 صاف کر کے لے گئے کہ وہی پڑھیں گے ۲

آزاد تو تاملینا کی کہانیوں کے لیے اتنے مشہور ہو گئے ہیں کہ اب
 یہ راوی تقابہت کے منبر پر نظر نہیں آتا۔ اس کے علاوہ آزاد پر یہ الزام بھی عائد
 ہوتا ہے کہ وہ انیس کے طرف داروں میں تھے۔ اس کے باوجود عبارت بالا میں
 کوئی بات ایسی نظر نہیں آتی قیاس جسے تسلیم کرنے سے انکار کر دے۔ دوسری
 طرف دبیر نے بھی جانب داری کے الزام سے محفوظ نہیں ہیں۔ انھوں نے
 سوانح دبیر میں ایک انسان کامل کا تصور پیش کرنے کے لیے جس کاوش
 سے کام لیا ہے وہ ہیر و پرستی سے بہت آگے کی چیز ہے۔ نتیجے میں دبیر
 ایک مثالی انسان بن کر رہ گئے ہیں اور واقعات غیر حقیقی جس کی ایک جھلک
 اوپر کے اس بیان میں نظر آتی ہے۔ جو حیات دبیر میں ضمیر و دبیر کے اختلافات

۱۔ نواب افتخار الدولہ مذکور کو آزاد نے نواب شرف الدولہ لکھا ہے اور بقول مصنف
 تنقید آب حیات (جل ۱) لکھتوں میں شرف الدولہ دو شخصیتوں کا خطاب تھا۔ ان میں ایک صاحب
 (سابق مہاراجا میوارام) نو مسلم تھے۔ اس لیے یہ نواب راجا میوارام ہی ہو سکتے ہیں جن کو حیات دبیر میں
 افتخار الدولہ لکھا گیا ہے۔ ۲۔ آپ حیات ص ۷۳-۷۴

کے پس منظر میں پیش کیا گیا ہے۔ دوسری طرف آزاد کو بھی ظاہر ہے دبیر سے کوئی ہمدردی نہ تھی لیکن واقعے کی نفسیات کو سمجھنے کے لیے آزاد کا یہ جملہ بڑی نہائی کرتا ہے کہ ”ذوق و شوق کے پھول ہمیشہ شبنم تعریف کے پیارے ہوتے ہیں۔“ دبیر بھی انسان ہی تھے اور بشریت کے تقاضوں سے مجبور لہذا انھوں نے جو مرقعہ مجلس میں پڑھنے کے لیے کہا تھا استاد نے اس پر محنت کی اور تا وقتیکہ ضمیر نے مرثیے پر خاصی محنت نہ کی ہو خود پڑھنے کا ارادہ نہ کیا ہو گا اور دبیر کے ذوق و شوق کے پھول شبنم تعریف کے پیارے تھے اور یہ ممکن ہے کہ دبیر کے مخالفوں نے ہی ان کے ذوق کو ہوا دی ہو لہذا دبیر نے جب یہ مرثیہ پڑھ دیا تو اب مخالفوں کا رخ ضمیر کی طرف ہو گیا اور دبیر کے خلاف انھیں بھڑکا دیا۔ بہر حال یہ سب قیاسات ہیں لیکن واقعے کی اصلیت انھیں قیاسات میں کہیں پوشیدہ ہے، جس کی وجہ سے دبیر کو اس معاملے میں کسی غلطی سے بری الذمہ قرار دیا جانا مشکل ہے۔ خوش معرکہ زیبہ کے مولف نے تو رزا کی اس غلطی کے سبب ان کو حق ناشناس کی صفت سے متصف کیا ہے۔ ان کا بیان بھی ملاحظہ ہو۔

”استاد میں اور اس میں جو بے لطفی ہے ایک بزرگ کی زبانی مختصر اسے بیان کرتا ہوں۔ اس نے (دبیر) نے یہ مرثیہ کہا ”ذوق ہے آفتاب در بوتراپ کا“ اصلاح کے واسطے استاد کی خدمت میں لے گیا۔ کچھ کہیں نہ بتایا اور بہت پسند فرمایا۔ پہلی روایت تو یہ ہے کہ میر صاحب نے اس سے کہا کہ یہ مرثیہ ہمیں دو کہ اس پہننے میں ہم نے اس حوالی کا مرثیہ نہیں کہا ہے اور موقع اور مناسب ہو گا تو راجہ میوارام کی مجلس میں دو چار بند اس کے ہم پڑھیں گے دبیر نے اس مرثیے کی دو نشیں لے لیں ایک اپنے پاس رکھی اور ایک بھج دی۔ دوسری روایت میں ہے کہ میر ضمیر صاحب نے

اس سے کہا کہ اس مرثیہ کو (راہب میوارام) کی مجلس میں نہ پڑھنا
 قصہ کوتاہ جب مجلس کا دن آیا۔ میر صاحب مع دبیر شریف فرما ہوا
 مجلس کے گداز کرنے کو دبیر سے کہا منبر پر جاؤ اور کچھ پڑھو مگر
 وہ مرثیہ نہ پڑھنا۔ اس حق ناشناس نے سامعین کو ہمہ تن اشک
 دیکھ کر وہی مرثیہ شروع کیا۔ میر صاحب نے اپنے ایک شاگرد
 سے کہا کہ اس سے کہہ دو کہ یہ کیا ترکت ہے، خیر اگر اس مرثیہ کو
 پڑھا ہے تو علی الترتیب نہ پڑھے۔ وہ بھی نہ مانا تمام و کمال مرثیہ
 پڑھا تعریف و رقت ایسی ہوئی کہ کسی کے ہوش بجا نہ رہے
 اور خاتمہ مجلس کا اسی پر ہوا۔ میر ضمیر نے راہب کے کہنے سے دوچار بند
 کسی مرثیہ کے پڑھے اور نہایت بے مزا منبر سے اتر آئے۔ پڑھنا
 میوارام کی مجلس میں اور ملاقات دبیر کو برابر ترک کیا۔ اس نقل سے
 تنگ حوصلگی دبیر کی ظاہر ہے۔ ۱۔

اس کے بعد ضمیر اور دبیر کے درمیان کافی عرصے تک انقطاع تعلق
 رہا۔ لیکن یہ اختلاف کس سن میں ہوا اور کب ختم ہوا اس سلسلے میں دبیر کے
 راویوں نے صرف واقعات پر اکتفا کیا ہے، تاریخوں کا کوئی حوالہ نہیں دیا ہے۔
 دوسرے دبیر کی اہم مجالس کے سنین انعقاد بھی نہیں دیے ہیں جس کی وجہ سے
 واقعات تشنہ رہ جاتے ہیں۔ حیات دبیر میں صلیح کے واقعے کو وزیر اودھ نواب علی
 نقی خاں سے منسوب کیا گیا ہے۔ علی نقی خاں واجد علی شاہ کے وزیر تھے اور
 واجد علی شاہ کا سال مرشد زینت ۱۱۸۲ھ ہے جس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ
 ضمیر دبیر کے درمیان اختلافات کم سے کم ۱۱۸۲ھ تک برقرار رہے لیکن عرصہ
 اختلاف کی تعیین کرنا بہت مشکل ہے۔ بہر حال صلیح کی روایت اس طرح ہے
 کہ نواب علی نقی خاں موصوف نے ایک مجلس کا اہتمام کیا جس میں تمام شہزادے

حکام اور معزز حضرات موجود تھے۔ مرزا صاحب نے مجلس میں یہ مرثیہ پڑھا
 ص ۱۔ اے عرش بریں تصویر ستاروں کے تصدق۔ مجلس میں میر ضمیر بھی موجود
 تھے۔ مرثیے کے دوران جب علی نقی خاں نے باواز بلند دبیر کی تعریف کی تو دبیر
 نے ضمیر کی طرف اشارہ کیا اور کہا یہ سب فیض و تصدق جناب استاد کا ہے۔
 مجلس ختم ہونے کے بعد ضمیر نے دبیر کو گلے سے لگایا اور اس طرح سارا گلہ جاتا رہا۔ صلح
 ہو جانے کے بعد دبیر ضمیر کے یہاں ماہانہ مجلس پڑھنے لگے اور یہ سلسلہ ضمیر
 کے انتقال کے بعد ان کی سویم کی مجلس تک برابر چلتا رہا۔

امجد علی شاہ کے زمانے میں میر انیس بھی فیض آباد سے لکھنؤ آ گئے
 تھے ان کے آنے پر لکھنؤ کی ادبی فضا میں ایک نئی لہر پیدا ہوئی اور انیسویں
 اور دبیریوں کے ان مناقشوں مناظروں کی بنیاد پڑی جو ان دونوں کی موت
 کے بعد بھی جاری رہے اور آج بھی جاری ہیں۔ ان مناقشوں سے تعریف و
 تنقیص کا یہ سلسلہ شروع ہوا جس سے فائدہ کم اور نقصان زیادہ پہونچا۔ چنانچہ
 انیسویں اور دبیریوں نے ان مناظروں کی جھونک میں ایسے ایسے واقعات ایجاد
 کر ڈالے کہ تحقیق کو بار بار اپنے گریبان میں جھانکنا پڑتا ہے پھر بھی حقیقت
 نظر نہیں آتی۔ انیسویں دبیر کی تنقیص کرتے تھے اور دبیریے انیس کی اور
 اطمینان سے بیٹھ کر ایسی روایتیں گھڑتے تھے جو داستان اور مثنوی کے ماحول
 کو پیش کرتی ہیں اور جس طرح کہ مثنوی اور داستان حقیقی واقعات نہیں
 ہوتے البتہ اپنے عہد کے حقیقی ترجمان ضرور ہوتے ہیں۔ اسی طرح انیسویں
 اور دبیریوں کی یہ روایتیں صحیح واقعات نہیں ہیں تاہم یہ بھی اپنے عہد کی

۱۔ ۲۔ حیات دبیر ص ۳۸ — ۳۔ امجد علی شاہ کا زمانہ (۱۲۸۰ھ) (۱۸۶۳ء)

سے شروع ہوتا ہے ۴۔ لائحہ مؤسسہ مرزا لکھنؤ کا مرزا دبیر ضمیر خصوصاً سبب غور نقوی
 کا مضمون "خاندانی شاعری امجد دبیر انیس"۔

نمائندگی کرتی ہیں۔ ان میں کہیں صداقت کا عنصر ہوتا بھی ہے تو داستان سرائی کے ماحول میں اسے پہچاننا مشکل ہو جاتا ہے۔ چنانچہ ایک روایت ملاحظہ ہو جسے انیس کے ایک طرف دارا محمد علی اشہری اس طرح پیش کرتے ہیں کہ واجد علی شاہ کے یہاں ایک مجلس منعقد ہوئی جس میں انیس اور دبیر دونوں کو پڑھنے کا ارشاد ہوا۔ وقت معینہ پر دبیر پہلے پہونچے اور باریاب حضوری ہو کر ایک جانب بیٹھ گئے۔ میرا انیس کو جب یہ حال معلوم ہوا کہ دبیر پہونچ گئے تو اپنے جانے میں دیر لگانا شروع کی۔ یہاں تک کہ تمام مجلس حاضرین سے بھر گئی۔ تب شاہی چوب دار حاضر ہوا اور عرض کیا کہ مجلس تیار ہے صرف آپ کا انتظار ہے۔ میرا صاحب تیار تو تھے ہی اور فٹنس سامنے حاضر تھی اس پر بیٹھ کر روانہ ہونے۔ مجلس میں فرش پر پافو رکھتے ہی تمام ارباب مجلس تعظیماً اٹھ کھڑے ہوئے۔ آخر کار مجلس شروع ہوئی پہلے مرزا صاحب کو پڑھنے کا حکم دیا گیا انھوں نے پہلے بادشاہ کی مدح میں ایک رباعی پڑھی سامعین نے دل چسپی سے سنا اور واہ واہ، سبحان اللہ کی تعریفوں سے عالی شان کمرہ گو سخنے لگا۔ ان کے بعد میرا انیس کو پڑھنے کا ارشاد ہوا۔ میرا صاحب کچھ لے کر نہ گئے تھے فی البدیہہ ایک مطلع تصنیف کیا اور منبر پر تشریف لے گئے۔

غیر کی مدح کروں شرہ کا ثنا خواں ہو کر مدعی اپنی ہوا کھوؤں سلیمان ہو کر اس مطلع کا سنا تھا کہ معنی فہم طبیعتیں ادائے کلام کا مزہ لینے لگیں۔ انیس کے ایک طرف دارا حسن لکھنوی نے اس واقعے کو دوسرے ڈھنگ سے پیش کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ واجد علی شاہ کی والدہ ملکہ کشور صاحبہ نے ایک مجلس قرار دی اور اس مجلس میں دونوں صاحبوں کو مرثیہ پڑھنے کا

حکم ہوا۔ میر صاحب نے کہا مجھے مرثیہ پڑھنے میں کچھ عذر نہیں کیوں کہ ذاکر امام حسین ہوں مگر عذر اس امر میں ہے کہ ذاکری کی حالت میں دربار کا حفظ و ترتیب مجھ سے نہ ہو سکے گا البتہ اپنی معمولی پوچھا شک سے جانسوز ہو سکتا ہوں۔ میر انیس کی درخواست منظور ہوئی۔ دیکھنے والے بیان کرتے ہیں کہ جناب مرزا صاحب قبائے درباری پر عمامہ باندھے تھے اور میر انیس اپنے سادہ لباس پر تنجہ گوشہ لٹائی پہنے تھے۔ پہلے مرزا صاحب منبر پر تشریف لے گئے اور حسب عتقاد کے وقت بادشاہ کی تعریف میں کچھ نظم پڑھ کر مرثیہ شروع کر دیا۔ اس کے بعد میر انیس منبر پر تشریف لے گئے اور یہ سلام شروع کیا:

غیر کی مدح کردن شرکاشا خواں ہو کر مدد کی اپنی ہوا کھوڑیں سیلیمان ہو کر
جب میر انیس نے تیسرا شعر پڑھا

زلف اکبر کو جو دیکھا سر نیزہ پُر نگوں مویں سر کھول دیے ماں نچریشاں ہو کر
بس چلن الٹ کر بادشاہ باہر نکل آئے اور بے ساختہ فتح الدولہ برق سے مخاطب ہو کر فرمایا، کہوں فتح الدولہ میں نہ کہتا تھا میر انیس لکھنؤ میں ایک ہی شاعر میں دیکھا تم نے یہ زبان انھیں کس لیے خاص ہے۔ بعد ختم مجلس علی نقی خاں کو حکم دیا کہ میر صاحب کو دروازے تک رخصت کرنے کی رسم پوری کریں۔

احسن اور اشہری دونوں کی روایتوں میں یقین اختلاف ہے لیکن ماہر عمل دونوں روایتوں کا ایک ہی ہے۔ دونوں جگہ دبیر میر انیس کی برتری قائم کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ لیکن تعجب یہ ہے کہ اتنا اہم واقعہ آزاد کی نظر سے بچ گیا اور وہ اسے اپنی عبارت آرائی کی زینت نہ بنا سکے۔ اگر یہ واقعہ حقیقتاً ظہور میں آیا تھا تو سوال یہ ہے کہ اشہری اور احسن کے بیان میں اختلاف کیوں ہے؟ اشہری نے مجلس کا بانی و اجداد علی شاہ کو قرار دیا ہے

اور احسن نے واجد علی شاہ کی والدہ کو لیکن احسن اپنے بیان کو احتیاط سے
 لے کر چلے ہیں اور آگے واجد علی شاہ کا ذکر اس طرح کیا ہے کہ بانی مجلس
 کے اختلاف کو نظر انداز کیا جاسکے۔ اشہری لکھتے ہیں کہ جب دبیر مجلس میں
 پہنچ گئے تو انیس نے جانے میں تاخیر سے کام لیا گویا انیس خود بھی دبیر
 کے ساتھ مقابلہ آرائی پر آمادہ تھے اور وہ دبیر پر اپنا تفوق قائم کرنا چاہتے
 تھے۔ اس کے علاوہ لکھتے ہیں کہ انیس مجلس میں پڑھنے کے لیے کچھ لے کر نہ
 گئے تھے۔ یہ بیان واقعہ کو خود ہی مشتبہ بنالویتا ہے اس لیے کہ اتنی اہم مجلس
 جہاں یہ دونوں باکمال یکجا ہوئے اور جس کے لیے انیس نے ایک ایک
 پل کی تیاری کی کہ دبیر مجلس میں کب پہنچے اور جب خود مجلس میں پہنچے تو
 پڑھنے کے لیے کچھ پاس نہ تھا۔ دوسری بات یہ کہ ان دونوں کے مرثیوں کا
 حوالہ نہیں دیا گیا کہ کس نے کون سا مرثیہ پڑھا صرف دبیر کی رباعی اور انیس
 کے سلام کا ذکر ہے لیکن دبیر کی رباعی نقل نہیں کی گئی جب کہ انیس کے
 سلام کا حوالہ دیا گیا ہے۔ غالباً یہ سب کچھ احتیاط کے پیش نظر ہے اس
 لیے کہ مرثیوں کا حوالہ واقعہ کے کذب و صدقہ پر بہت کچھ روشنی ڈال سکتا تھا
 حقیقت یہ ہے کہ اس قسم کی روایتیں انیسویں اور دبیریوں کے مناقشات
 کی پیداوار ہیں۔ ایک موقع پر سید مسعود حسن رضوی (مرحوم) اسے اس
 حلقے کا تصدیق چاہی تو آپ نے اس کے وقوع کی تردید فرمائی۔ دبیریوں نے
 بھی اس واقعے کے خلاف اپنے رد عمل کا اظہار کیا ہے جس کی جھلک حیات
 دبیر میں نظر آتی ہے لیکن ایسا اسے خود دبیر نے بھی نہیں چوکے ہیں
 ملاحظہ ہو۔

انیسے کا بیان ہے کہ ایک مجلس میں مرزا صاحب مرثیہ پڑھ کر منبر سے
 اترے تو جناب مفتی میر عباس صاحب جو کہ اس مجلس میں رونق افروز تھے
 مرزا کو گلے لگا کر فرمایا: "ماشاء اللہ مرزا صاحب آپ

خوب فرماتے ہیں مگر اپنا مرہیہ میر انیس کو دکھالیا کیجیے تو خوب ہوگا۔ دبیر نے جواب دیا یہ تو آپ سماعی بیان کرتے ہیں جس پر صدق و کذب دونوں کا احتمال ہو سکتا ہے مجھ سے جناب میر انیس صاحب خود فرماتے تھے کہ میں نے ایک بند مقطع کا دعائیہ نظم کیا جس کا مطلب یہ تھا کہ یا خدا اپنی مدد احمی کے صدقے میں آپ مجھے گہر مضمون بیش بہا عطا فرمایا کیجیے۔ دن کو تو یہ نظم کیا شب کو عالم رویا میں کیا دیکھتا ہوں کہ جناب امام مظلوم علیہ السلام مجھ سے فرماتے ہیں اے فرزند تم مجھ سے گہر مضمون بیش بہا کیا مانگتے ہو حق سبحانہ تعالیٰ نے تمام معدن گہر مضمون کا دبیر کے نام پر ٹھیکا کر دیا ہے اب سوائے دبیر کے کسی کو نہیں مل سکتا تم انھیں کے پاس جاؤ وہ تمہیں تعلیم دیں گے۔ اس طرح کی چوٹیں انیسویں اور دبیریوں کے درمیان براہر جلتی رہتی تھیں اور کبھی کبھی یہ آگے بڑھ کر کسی تنازعے کی صورت اختیار کر لیتی تھیں جس میں انیس و دبیر بھی ملوث ہو جاتے تھے اس قسم کا ایک تاریخی تنازعہ انیس کے اس سلام پر برپا ہوا تھا:

سدا ہے فکر ترقی مآل مینوں کو ہم آسمان سے لائے ہیں ان مینوں کو
اس سلام کے تعلق سے انیسویں اور دبیریوں میں بڑی ہنگامہ آرائی رہی اور مخالفوں نے کارزار کی صورت اختیار کرنی۔ اس واقعے کا ذکر کرتے ہوئے احسن لکھنوی لکھتے ہیں کہ کسی مجلس میں میر صاحب نے ایک سلام پڑھا یہ جہڑیاں نہیں ہاتھوں پہ ضعف پیری نے چٹا ہے جامہ اصلی کی آستینوں کو
اس کے جواب میں مرزا صاحب نے سلام کہنا لیکن احسن صاحب نے دبیر کے سلام کا کوئی بھی شعر نقل نہیں کیا جس سے معلوم ہوتا کہ مرزا دبیر کا سلام کیا تھا۔ مرزا دبیر کے مجموعہ کلام "دفتر ماتم" میں ایسا کوئی سلام نہیں ہے

اس کے علاوہ مرزا دبیر نے اگر انیس کے سلام کا جواب لکھا ہوتا تو لکھنؤ میں اس کی شہرت ہو جانا یقینی امر تھا جس کے بعد اس سلام کو حوالوں سے محفوظ نہ رکھا جاسکتا تھا۔ البتہ یہ ممکن ہے کہ انیس کے سلام کی جب زمین جم گئی تو دبیر نے بھی اس پر طبع آزمائی کی ہو لیکن اسے اپنے نام سے اس لیے منسوب نہ کیا ہوگا کہ اس سے دبیر کی شہرت کو نقصان پہونچنے کا اندیشہ تھا اس لیے یہ جواب کسی دوسرے کے نام سے آیا ہوگا۔ حیات دبیر سے پتہ چلتا ہے کہ شاگردان دبیر خصوصاً ان کے فرزند مرزا آوج نے انیس کے اس سلام کا جواب لکھا تھا اس لیے دوسری صورت یہ بھی ممکن ہے کہ انیسویں نے مرزا آوج کی تصنیف کو دبیر سے نسبت دے دی ہو اور اس طرح لکھنؤ میں یہ شہرت پھیل گئی ہو کہ دبیر نے انیس کے سلام کا جواب لکھا ہے۔ بہر حال مرزا آوج کے سلام کے رد شعر یہاں نقل ہیں:-

الٹ گیا درخسیر سے پہلے قلعہ چرخ خدا کے ہاتھ نے الٹا جو آستینوں کو
یہ دست برد خزاں کا بہار میں ڈر ہے کہ شے تھامے ہیں مٹھی میں آستینوں کو

یہ سلام انیسے اور دبیر نے اپنی اپنی مجالس میں ایک دوسرے کے جواب میں پڑھا کرتے تھے اور آستینوں کے قافیہ کو خاص طور پر نظم کرنے کی کوشش کی جاتی تھی چنانچہ ایک مجلس میں میر مولنس نے دبیر کے ایکٹ طرف دار نواب ممتاز الدولہ کو مخاطب کر کے پڑھا

بھلا تر دے جا سے اس میں کیا حال اٹھاپکے ہیں زمیں دار جن زمینوں کو
نیا مزہ ہے کہ مضمون تو دستیاب نہیں مقابلے پہ چڑھاتے ہیں آستینوں کو

اس پر نواب موصوف مجلس سے اٹھ کر چلے گئے اور معاملے نے اتنا طول کھینچا کہ جواب در جواب کا سلسلہ ختم ہونے میں نہ آیا۔ انیسویں کا دعو تھا کہ یہ زمین انیس کی اختراع ہے اس پر دبیر یوں نے جواب دیا:-

اساتذہ کی ہیں غزلیں سلام بھی اکثر : نیا سمجھتے ہیں پھر لوگ ان زمینوں کو
انیسیوں کی زبان دانی کے جواب میں دبیر کے بڑے بھائی مرزا غلام محمد نظیر
نے کہا :-

طعنہ زن ہوتے ہیں جو بیٹھ کے دبیر پر نظیر : کیا نہیں جانتے وہ اہل زبان اور بھی ہیں
انیسیوں کو اس شعر پر بہت ناز تھا

یہ جہریاں نہیں ہاتھوں پر ضعف پیری نے : چٹاپے جامہ اصلی کی آستینوں کو
اور حقیقت یہ ہے کہ انیسیوں کا یہ ناز بے جا بھی نہ تھا۔ اس ہنگامے میں انیسیوں
اور دبیریوں دونوں نے اس قافیے پر طبع آزمائی کی لیکن ”قل ہو اللہ“ کا جواب
کوئی نہ لکھ سکا۔

انیسیوں اور دبیریوں کے اختلافات کا ایک افسوس ناک پہلو یہ
ہے کہ ان کی بنیاد لسانی یا ادبی نہ تھی بلکہ ان کا مقصد حریف مقابل کو زک
پہونچانا تھا یہی وجہ ہے کہ یہ لوگ کوئی موقع اپنے اختلافات کو برپا کرنے
کا ہاتھ سے نہ جانے دیتے تھے خواہ واقعے کی نوعیت کتنی ہی سنجیدہ ہو۔ لہذا
ایک ہنگامہ اس وقت بھی برپا ہو گیا جب میر انیس کے انتقال پر دبیر نے
ان کا مرثیہ کہا اور تاریخ وفات نکالی۔ انیسے مرزا دبیر کے فن تاریخ
گوئی کو تو نہ پہونچ سکے اور نہ دبیر کے اس احساس کو پہچان سکے جس کا
اظہار انھوں نے انیس کی وفات پر مرثیہ لکھ کر کیا البتہ تاریخ وفات
کو موضوع بنا کر اپنے اعتراضات کو تنازعے کی صورت دے بیٹھے۔ ۱۸۶۴ء
میں انیس کا انتقال ہوا۔ اس واقعے کا دبیر پر جو اثر ہوا وہ اس مرثیے
میں ملاحظہ ہو :-

داخو اہم یا غیاث المستغیثین الغیاث از کہ دل مانوس گردد بے سخن بے انیس^۲

عبرة للناظرین گردید افلاک و زمیں
 و دروغا عینی و دینی دو بازو یک شکست
 یادگار رفتگان ہستیم و مہمان جہاں
 الوداع اے ذوق تصنیف الفراق اے شوق نظم
 پوست کندہ موشگافان سخن گویند حیف
 اے ہوں چنناں دل آسودہ در عالم کجاست
 اشک را ربطے بیا من بود لیکن اشک ما
 بسکہ در بزم بسوزد داغ بر بالائے داغ
 نیست ایام تماشاے چمن اکتوں کہ ہست
 تازہ مضمون نظم می فرمود در ہر بحر شعر
 سال تاریخش بزبردینہ شد زیب نظم

دیدنی نبود مہ و خورشید و اختر بے انیس
 بے نظیر اول شدم امسال و آخر بے انیس
 چند روزہ چند ہفتہ بے برادر بے انیس
 شد خواں اس خمسہ و وہ عقل ششدر بے انیس
 ہر سر مو ہر رگ جانست نشتر بے انیس
 دفتر جزائے معنی گشت ابر بے انیس
 رفتہ رفتہ رفت تا دامن محشر بے انیس
 نیست جز طاؤس لک و انہ دیگر بے انیس
 دانہ شبنم سپند و غنچہ مجر بے انیس
 چشمہ چشم شود ہم چشم کوثر بے انیس
 طور سینا بے کلیم اللہ و منبر بے انیس

در سنین عیسوی تاریخ گفتم صاف صاف
 آسمان بے ماہ کامل سدرہ بے روح الامیں

گر چہ طبع بود محزون و مکدر بے انیس
 طور سینا بے کلیم اللہ و منبر بے انیس

پہلے خط کشیدہ مصرعے سے تاریخ ہجری ۱۲۹۱ نکلتی ہے اور آخری دونوں
 مصرعوں کو ملانے سے تاریخ عیسوی ۱۸۷۴ نکلتی ہے۔ مرزا دبیر نے اس
 مصرعے سے ”طور سینا بے کلیم اللہ و منبر بے انیس“ تاریخ ہجری زبر و بتیہ
 کے طریقے سے نکالی اور اس کا حساب اس طرح رکھا کہ ایک لفظ کو زبر اور دوسرے
 کو بتیہ میں لے لیا البتہ واو جو حرف عطف ہے اسے زبر و بتیہ دونوں میں لے
 لیا۔ اس پر ان لوگوں نے جو زبر و بتیہ کے حساب سے واقف نہ تھے حرفوں
 کے سیدھے سادے اعداد نکالے تو تاریخ صحیح نہ نکلی۔ انیسویں کے لیے
 یہ اعتراض کا محصل تھا چنانچہ ایک طوفان بپا ہو گیا اور تائید و تفریض میں

رسالے نکلنے شروع ہو گئے۔ آخر مرزا دبیر نے آخری دو مصرعوں سے تاریخ عیسوی نکالی تب یہ معاملہ جا کے فرو ہوا۔

قطع نظر اس بحث و مباحثہ کے اس مرثیے کو پڑھنے کے بعد دبیر کے جذبات کا اندازہ لگانا کوئی مشکل نہیں ہے۔ مرزا دبیر نے یہ مرثیہ میر باقر کے امام باؤں کی مجلس میں پڑھا تھا مرثیہ پڑھتے جاتے تھے اور روتے جاتے تھے اور غالباً یہ دبیر کے خلوص کا اثر ہے کہ یہ مرثیہ وفات انیس کو وہ شہرت و اہم دے گیا کہ حیات انیس، پر کوئی بھی تذکرہ اس تاریخ وفات سے بے نیاز نہیں رہ سکتا جس کا ایک ثبوت مزار انیس کی وہ لوح مزار ہے جس پر پر فیض مسعود حسن رضوی مرحوم نے اس قطعے کو کندہ کرایا ہے۔

مرزا دبیر کی شخصیت

”حیات دبیر“ اور ”سبع مثانی“ کی فراہم کردہ معلومات کے مطابق مرزا دبیر کی شخصیت کا جو خاکہ بنتا ہے اس میں مرزا دبیر کا رنگ پکا سا نولا تھا۔ قامت کشیدہ، پیشانی بڑی اس پر کثرتِ سجدہ کے نشانات آنکھیں بڑی، گول اور مدہرا بدن، داڑھی تقریباً دو انگشت کی اور آواز پاٹ دار تھی

لباس :- سر پر گول ٹوپی پہنتے تھے جو پنج گوشہ ہوتی تھی۔ ڈھیلہ کرتہ پہنتے تھے۔ بگڑنوں سے نیچا ہوتا تھا کرتے کے نیچے ایک شلو کا بھی پہنتے تھے۔ اور پانچائے کے نیچے ہمیشہ ایک جانتھیا ہوتا تھا۔
 غذا :- غذا کے بارے میں جو معلومات ملتی ہیں وہ صرف آخری عمر سے تعلق رکھتی ہیں ان معلومات کے مطابق مرزا دبیر چوبیس گھنٹہ میں صرف ایک بار صبح نو دس بجے کھانا کھاتے تھے۔ رات کو

(حاشیہ متعلقہ ص ۸۲)

۱۔ سبب ثانی ص ۸۱۔ نوٹ :- گزشتہ صفحات میں دبیر کی اصل پر بحث گزر چکی ہے اس بحث سے یہ نتیجہ اخذ کیا گیا تھا کہ دبیر اصلاً ایرانی نہ تھے جب کہ دبیریوں کا قول ہے کہ دبیر کے جدِ اعلیٰ ملا ہاشم شیرازی ایران سے ہندوستان آئے تھے اگر اس قول کو صحیح تسلیم کر لیا جائے تو ہاشم شیرازی کے ہندوستان آنے کا زمانہ اس امر کی شہادت دیتا ہے کہ ہاشم شیرازی اپنی عمر کے آخری حصے میں ہندوستان آئے تھے اور یہی واقعہ اس قیاس کو بھی جنم دیتا ہے کہ ہاشم شیرازی کے بیٹے اور ان کے جانشین مرزا محمد رفیع بھی باپ کے ساتھ ہی ایران سے ہندوستان آئے ہوں گے۔ اب اس واقعے پر غور کیجئے کہ دبیر ہاشم شیرازی کی پانچویں پشت تھے اور ہندوستان میں پیدا ہونے والی تیسری نسل تھے جس کا رنگ پکا سانولا تھا۔ یہ امر نہ صرف تعجب خیز ہے بلکہ خود دبیریوں کی فراہم کردہ ایک ایسی داخلی شہادت بھی ہے جس سے یہ یقین واثق ہو جاتا ہے کہ دبیر اصل میں ہندوستانی تھے اور اوران کی موجودہ خاندانی نسبت غیر حقیقی ہے۔

صرف چائے پیتے تھے جس کے ساتھ ایک کھچا بھی ہوتا تھا۔ یہ چائے اور کھچا ان لوگوں کو بھی ملتا تھا جو حاضر نشست ہوتے تھے۔ آخر عمر میں تب حرقہ میں مبتلا ہو گئے تھے صحت یاب ہونے پر حکیموں کے مشورے سے کچھ عرصے کے لیے رات کو بھی غذا لیتے رہے بعد کورات کی غذا اس لیے ترک کر دی کہ نماز شب میں مانع ہوتی تھی۔

معمولات :- مرزا کے یہاں نشست کا سلسلہ رات کو شروع ہوتا تھا۔ نو بجے تک وہ نماز مغربین اور تعقیبات سے فارغ ہوتے تھے۔ پھر بارہ بجے رات تک شاگردوں اور احباب کا ہجوم رہتا تھا۔ اکثر شہزادے اور حکام بھی آپ کی محفل میں شریک ہوتے تھے اور علمی موضوعات پر گفتگو رہتی تھی آدھی رات کو یہ مجمع برخاست ہوتا تھا اس کے بعد مرزا نماز شب میں مشغول ہو جاتے تھے۔ صبح معلوم نہیں صبح کس وقت اٹھتے تھے۔ البتہ صبح کی نماز کا سلسلہ دو گھنٹی دن چڑھے تک جاری رہتا تھا۔ اس کے بعد کھانا کھاتے تھے۔ دوپہر کو شاگردوں کے کلام پر اصلاح دیتے تھے اور خود بھی کچھ اسی وقت کہہ لیا کرتے تھے۔

مرزا دبیر ایک درد مند انسان تھے۔ اہل حاجت کے ساتھ اکثر سلوک کرتے رہتے تھے۔ خود اپنے پاس کچھ نہیں ہوتا تھا تو عقیدت مندوں کی عقیدت ایسے موقعوں پر کام آتی تھی۔ چنانچہ منقول ہے کہ مرزا دبیر نے ایک مرثیہ کہا ”کس شبیر کی آمد ہے کہ رن کانپ رہا ہے“ یہ مرثیہ خاص طور پر مرزا کو بہت پسند تھا۔ اکثر دوستوں اور شاگردوں نے مانگا مگر کسی کو نہ دیا۔ نواب

محسن الدولہ جو کہ غازی الدین حیدر کے نواسے اور محمد علی شاہ سوم کے داماد تھے وہ اس مرثیے کے بہت خواہاں تھے اور اکثر خواہش ظاہر کرتے تھے کہ جس شخص اس مرثیے کو میرے پاس لائے گا میں اسے پانچ سو روپے انعام دوں گا۔ اتفاق سے ایک صاحبِ غرض مرزا کے پاس آئے وہ اپنی لڑکی کی شادی کرنا چاہتے تھے مرزا براہِ راست مالی مدد کر نہیں سکتے تھے اس لیے کچھ سوچ کر یہی مرثیہ ان کو دے دیا اور کہا کہ آپ اس مرثیہ کو لے کر نواب محسن الدولہ کی کوٹھی پر جائیے انہوں نے اس مرثیے کا انعام پانچ سو روپے رکھا ہے۔ یہ حضرت حسبِ ہدایت مرثیہ لے کر پہونچے نواب نے اس اطمینان کے بعد کہ یہی اصل مرثیہ ہے نقل لے لی اور پانچ سو روپے انعام دے دیا۔ افضل حسین ثابت نے مرزا کی داد و دہش سے متعلق ایسی بہت سی روایتیں نقل کی ہیں جن میں کہیں کہیں تو افسانہ طرازی کا انداز پیدا ہو گیا ہے۔ اس سلسلے میں ایک روایت ملاحظہ ہو کہ ایک روز میر انیس کے ایک شاگرد مرزا کے پاس آئے اور خواہش ظاہر کی کہ مجھے ملکہ زبانی کی مجلس میں پڑھوا دیجیے۔ فرمایا۔ بہت اچھا۔ اپنے پاس سے قیمتی کپڑے ان کو پہنائے اور ایک پنس میں خود اور ایک میں ان کو سوار کرا کے روانہ ہوئے۔ محل پر پہونچنے پر ان کی بہت تعریف کی اور پڑھوایا۔ وہاں سے ان کو شالی رومال اور غالب پانصد روپیہ ملا۔ گھر آکر مرزا کے دیے ہوئے کپڑے تبدیل کرنے لگے مرزا نے کہا۔ شہزادی کا ہدیہ تو قبول فرمایا۔ اب یہ فقیر کا ہدیہ کیوں رد فرماتے ہیں یہ کہہ کر دوسرے روپیہ اپنے پاس سے اور دیا۔

اس روایت کے بیان سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ افضل حسین ثابت انیسویں پر چوٹ کرنا چاہتے ہیں انیسویں اور دسویں کی مختصر مہمتیں روزِ روشن کی طرح

عیاں ہیں۔ ان مخاصمتوں کے پیش نظر یہ قرین قیاس نہیں کہ انیس کا کوئی شاگرد دبیر کے پاس اس غرض سے پہنچا ہو کہ اسے ملکہ کی مجلس میں پڑھوا دیا جائے چوں کہ ظاہر طور پر شاہی مجلس میں پڑھنے کی خواہش صرف اقتصادی نقطہ نظر سے ہو سکتی تھی۔ اور انیس لکھنؤ میں اتنا اثر رکھتے تھے کہ کسی بھی شاہی مجلس میں پڑھوا کر ان کی مالی مدد کرا دیتے۔ دوسرا قابل لحاظ نکتہ یہ ہے کہ میر انیس عہد امجد علی شاہ میں فیض آباد سے لکھنؤ آئے تھے اور ملکہ زمانی نصیر الدین حیدر کی محفل تھیں گویا قیام مجلس کا زمانہ وہ ہے جب موصوفہ صاحب اقتدار نہ تھیں اگر ایسا ہے تو میر انیس کسی بھی نواب کے یہاں مجلس پڑھوا سکتے تھے اس کے علاوہ مجلس میں پڑھنے کی خواہش اور قیام مجلس کے درمیان کوئی فصل نہیں دیا گیا ہے البتہ یہ ممکن ہے کہ ملکہ کے یہاں کوئی مجلس پہلے ہی زیر اہتمام ہو اور عین مجلس کے موقع پر یہ مرزا کے پاس پہنچے ہوں ملکہ کے یہاں سے ان کو پانچ سو روپیہ بھی ملا ہو لیکن گھرا کر مرزا نے اپنے پاس سے دو صد روپے اور دیے۔ ہو سکتا ہے یہ واقعہ اسی طرح رونما ہوا ہو لیکن بظاہر واقعے کی نفسیات اسے خاصا مشکوک بنا دیتی ہیں اور اس رجحان کا پتہ دیتی ہے جس کے تحت انیس دبیر کے طرف دار اپنے اپنے مسدود کے حق میں واقعات ایجاد کیا کرتے تھے حالاں کہ اس روایت سے ثابت کا منشا صرف یہ ظاہر کرنا ہے کہ مرزا ایک سخی الطبع انسان تھے اور جہاں تک ممکن ہو تا تھا وہ اہل حاجت کو مالوس نہ کرتے تھے۔

قطع نظر واقعے کی صداقت و عدم صداقت کے یہ روایت مرزا دبیر کی شخصیت کے اہم پہلو پر روشنی ڈالتی ہے۔ زیر بحث واقعے کے بیان میں کہا گیا ہے کہ مرزا دبیر نے شاگرد انیس کو اپنے پاس سے قیمتی کپڑے پہنائے معلوم نہیں ثابت نے یہاں قیمتی کپڑوں سے کیا مراد لی ہے۔ بظاہر تو "قیمتی کپڑے"

کی یہ ترکیب سوائے درباری لباس کے کسی اور چیز پر دلالت نہیں کرتی جس سے پتہ چلتا ہے کہ مرزا دبیر دربار داری کا اہتمام کرتے تھے اس کے علاوہ انھوں نے اپنی پہلی درباری مجلس غازی الدین حیدر کے یہاں پڑھی تھی اور اس مجلس کا آغاز انھوں نے بادشاہ کی مدح سے کیا تھا اور "دفتر ماتم" کی پہلی جلد کے پہلے مرثیے میں امجد علی شاہ کی مدح بھی شامل ہے۔

اس سلسلے میں مرزا دبیر کی ایک مثنوی "معراج نامہ" اور ایک نثری تصنیف "ابواب المصاب" کا ذکر بھی مناسب حال ہے۔ مثنوی "معراج نامہ" نصیر الدین حیدر کے عہد (۱۸۲۴ء - ۱۸۳۷ء) میں ممتاز الدہر ملکہ زمانی کی فرمائش پر لکھی گئی۔ اور اسی نسبت سے اس کا ایک نام "ممتاز نامہ" ہے۔ اس مثنوی میں ملکہ زمانی کی مدح ملاحظہ ہو

بفرمودہ بیگم خوش خصال	کہا تو نے معراج مولا کا حال
ہے ملکہ زمانیہ ممتاز دہر	یہ نام مبارک ہے مشہور شہر
یہی ہے زمانے میں اس کا خطاب	اسی نام سے چن لے نام کتاب

اک ادنیٰ دعا گو ہے اس کا دبیر
نجیف و عزیز و ذلیل و حقیر
بجایا فی الفور ارشاد خاص
اطاعت ہے سب لوگوں کا خواص
اس مثنوی پر تبصرہ کرتے ہوئے کاظم علی خاں لکھتے ہیں "مرزا دبیر کے لیے شہرت ہے کہ وہ مدح امر و اغنیاء سے محفوظ رہے اس مثنوی کی دریافت نے اس رجحان کو گزند پہنچائی ہے۔ اس تعلق سے مرزا کی مذکورہ نثری تصنیف "ابواب المصاب" پر بھی ایک نظر ڈال لیں۔ یہ کتاب بھی عہد نصیر الدین حیدر ہی میں مکمل ہوئی تھی

۱۔ ۲۔ یہ مثنوی دفتر ماتم کی پندرھویں جلد میں شامل ہے تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو کاظم علی خاں کا مضمون "میر نصیر اور مرزا دبیر کے دو معراج نامے" "آج کل" جنوری ۱۹۷۷ء

اس میں سورہ یوسف کی بنیاد پر حضرت یوسف علیہ السلام کا واقعہ پیش کیا گیا ہے اور اس تمثیل پر مصائب اہل بیت بیان کیے گئے ہیں۔ اس کتاب میں نصیر الدین حیدر کی مدح ملاحظہ ہو۔

در ارباب عقل کو معلوم ہو کہ طریقہ ارباب تصنیف و اصحاب تالیف کا یہ ہے کہ جب کوئی کتاب تازہ تصنیف کرتے ہیں تو تعریف بادشاہ عصر کی منجملہ واجبات جلتے ہیں۔ علی الخصوص بادشاہ اس عصر کا جمع خوبیوں سے آراستہ اور تمام نیکیوں سے پیراستہ ہے۔ نظم

وہ کون شاہ علاؤ پناہ ظل اللہ بنام نائب مہدی دین سلیمان جاہ
نخی و عادل و فیاض و مالک تسلیم کریم ابن کریم و رحیم و ابن رحیم
وہ بے سوال سمجھتا ہے یوں سوال فقیر کہ جیسے ختم ہے یوسف پہ خواب کی تعبیر
حقا کہ آبا و اجداد اس بادشاہ سلیمان جاہ دارا دربان
سکندر ایوان، یوسف عہد، نوشیروان عصر ابوالمنصور قطب الدین
بادشاہ غازی نصیر الدین حیدر خلد اللہ ملکہ و سلطنت کے بانی خیر
و حسنات تھے بلا

اس طرح مرزا دسیر کے یہاں جن امرا و اغنیا کی مدح ملتی ہے ان میں غازی الدین حیدر، نصیر الدین حیدر، ملکہ زمانی اور شاہ احمد علی شامل ہیں۔ اس سے مرزا کے اس درباری کردار کی غمازی ہوتی ہے جس کا تذکرہ قیمتی کپڑے کی اصطلاح کے تعلق سے وارد ہوا مذکورہ بالا دونوں حوالے مرزا کے اس کردار کی توثیق کرتے ہیں۔ نیز ان کی شخصیت کے اس پہلو کو خاصا نمایاں کر دیتے ہیں جس کی خصوصیت ہے ”غیر کی مدح“ اور وہ بھی ”شہ کا شنا خواں ہو کر“

یہاں یہ دعوٰ کہ غلامانِ اہل بیت کی مدح غیر کی مدح نہیں ہے
عذر رنگ سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتا۔

بہر حال دربارداری کی یہ بحث تو ایک جملہ معترضہ کی حیثیت رکھتی ہے
اور اگرچہ یہ صحیح ہے کہ یہ مرزا دبیر کی شخصیت کا ایک پہلو ہے لیکن اکثر امور
کچھ ایسے خارجی دباؤ کا نتیجہ ہوتے ہیں جنہیں شخصیت بہ جبر واکراہ قبول
تو کر لیتی ہے لیکن وہ کبھی شخصیت کی پہچان نہیں بن پاتے۔ لہذا مرزا دبیر کو
باوجود اس حقیقت کے کہ وہ درباری مراسم کا اہتمام کرتے تھے ان کو درباری
کی صفت سے متصف نہیں کیا جاسکتا بلکہ ان کو صرف انہیں اوصاف سے
متصف کیا جاسکتا ہے جس سے ذات کے اندرون کا پتہ چلتا ہے
اس طرح کا ایک وصف مرزا کی وضع داری ہے جو دراصل پورے لکھنؤی
سماع کا امتیاز تھا اور طبقہ اشراف کی تو پہچان ہی یہ وضع داری تھی جس
کی ایک علامت ”پنس“ ہے چنانچہ مرزا دبیر جب کبھی گھر سے باہر جاتے
تھے تو پنس میں سوار ہو کر جاتے تھے اور اگر آپ کے ہمراہ کوئی اور صاحب
ہوتے تھے تو ان کے لیے بھی پنس کا انتظام کرتے تھے۔

اگر کوئی مرزا کے یہاں مہمان ہوتا تھا تو اس کی خاطر تواضع کا بڑا
خیال رکھتے تھے اور جب مہمان واپس جاتا تھا تو زلفقد سے بھی اس
کی تواضع کرتے تھے۔ (زلفقد کی یہ تواضع تو اب تک سوسائٹی میں موجود
ہے۔ البتہ یہ تواضع اسی وقت ہوتی ہے جب مہمان کوئی قریبی رشتہ دار
ہو اور واپسی کے وقت صاحب خانہ جو بزرگ بھی ہوتا ہے رشتے کی مناسبت
سے مہمان کو زلفقد بھی دیتا ہے۔ ممکن ہے مرزا بھی ایسے ہی مواقع پر
زلفقد سے تواضع کرتے ہوں۔) اکثر ایسا بھی ہوتا تھا کہ مرزا کے خاص ملاقاتی
لکھنؤ میں کسی دوسری جگہ قیام کرتے تھے ایسے موقعوں پر مرزا دبیر

مضیافت کے طور پر اچھے سے اچھے کھانے بنوا کر ان کے پاس بھجواتے تھے۔
مرزا دبیر ایک بامروث شخص خود دار انسان تھے۔ مرزا کے ان اوصاف
پر اس واقعے سے روشنی پڑتی ہے کہ لکھنؤ کے ایک مشہور سوز خواں میر علی
صاحب نے مرزا کے پاس پیغام بھجوایا کہ سوز پر پڑھنے کے لیے ایک دو
مرثیے عنایت کر دیجیے مرزا نے یہ تین مرثیے بھجوا دیے:-

۱۔ بارغ فردوس سے یہ بزم عزا بہتر ہے

۲۔ بخدا تاج سر عرش خدا ہے شبیر

۳۔ جب ہوئی ظہر تلک قتل سپاہ شبیر

اتفاق سے کسی اور صاحب نے بھی مرزا سے ایسی ہی فرمائش کر دی۔ مرزا
نے ازراہ مروث ان میں سے ایک مرثیہ ان کو بھی دے دیا جو انھوں نے
ایک ایسی مجلس میں پڑھ دیا جہاں میر علی صاحب بھی موجود تھے۔ میر علی
صاحب کو یہ امر ناگوار گزرا اور مرزا صاحب کو لکھا: ”اگر نامور مرثیہ گو بننا
چاہتے ہو تو وہ مرثیہ جو مجھے دیا ہے تین سال سے قبل یا کم از کم مجھ سے پوچھے
بخیر کسی اور کو نہ دیجیے گا۔“ مرزا کی خودداری کو ٹھیس لگی اور جواب دیا:-

حقاً کہ باعقوبت دوزخ برابر است ۛ رفتن بہ پائے مردی ہم سایہ در بہشت

میں اگر مستند مرثیہ گو بننا چاہتا ہوں تو امام حسین کی امداد اور اپنی محنت شاقہ
کے بھروسے پر۔ یہ مروث سے بعید ہے کہ کوئی ذاکر مجھ سے مرثیہ مانگے اور میں
اس کی دل شکنی کروں کہ میر علی صاحب کا حکم نہیں۔

یہ واقعہ مرزا دبیر کے بالکل ابتدائی عہد کا معلوم ہوتا ہے چوں کہ
میر علی سوز خواں مذکور کا زمانہ نواب سعادت علی خاں (۱۷۹۸ء تا ۱۸۱۳ء) کا
کامانہ ہے جب کہ دبیر کی شاعری کا آغاز ۱۸۱۳ء میں ہوا۔ دوسرے

میر علی صاحب کے اس جملے سے کہ ”اگر نامور مرثیہ گو بننا چاہتے ہو“ یہی ثابت ہوتا ہے کہ یہ واقعہ مرزا دبیر کی شاعری کے اوائل عہد کا ہے۔

مرزا دبیر کا انداز تصنیف

افضل حسین ثابت نے لکھا ہے کہ مرزا دبیر جب مرثیہ کہنا چاہتے تھے تو با وضو جائے نماز پر بیٹھ کر تصنیف کرتے تھے۔ اور ایسا کبھی تو صبح کی نماز کے بعد ہوتا تھا، کبھی بعد نماز عشا اور کبھی دن میں گیارہ بجے۔

سوانح نگاری کے سلسلے میں ایک مسئلہ یہ پیدا ہوتا ہے کہ شخصیت کا وہ روپ جو اس کی سب سے بڑی پہچان ہوتا ہے عمر کے ایک خاص دور سے تعلق رکھتا ہے لیکن تعارف اس شخص کا مقصود ہوتا ہے جو زندگی کے مختلف ادوار میں بٹ جاتا ہے۔ اس کے علاوہ اگر سوانح نگار کو شخصیت سے ایک ذاتی عقیدت اور جذباتی لگاؤ بھی ہے تو اب اس کا بے لاک ہونا بہت مشکل ہے جس کے نتیجے میں شخصیت کے وہ پہلو زیادہ نمایاں ہو پائیں گے جو مثبت کردار کو پیش کرتے ہیں۔ مرزا دبیر کے شخصی تعارف میں بھی یہی رجحان غالب ہے۔ یہاں ہم جس مرزا دبیر سے ملتے ہیں وہ شخص نہایت سنجیدہ اور متین ہونے کے ساتھ ساتھ جوانی کی منزلیں طے کر چکا ہے اور اپنی شکل و شباب بہت، لباس، غذا نیز اوقاتِ کار میں ایک سن رسیدہ اور بزرگ شخصیت کا مالک ہے۔ جس کی وجہ سے جوانی کے اکثر احوال پردہ خفا میں ہیں اور اگر کچھ حالات سامنے آئے بھی ہیں تو وہ بزرگی کا تمکد بن کر۔ اس کی ایک نظیر میر علی سوز خواں کی تہدید پر دبیر کا ذکر بہ بالا

جواب ہے جو ان کی ابتدائی عمر کا واقعہ ہے۔ چنانچہ ثابت ہے کہ مرزا دبیر کے انداز تصنیف کے بارے میں جو کچھ لکھا ہے وہ ان کے آخر عہد کی یادگار ہے۔ تاہم ثابت ہے کہ مرزا ان اوقات کے سختی کے ساتھ پابند نہ تھے بلکہ ان اوقات کے علاوہ بھی جب مرزا پر شاعری کا جذبہ طاری ہوتا تھا وہ شعر کہنے لگتے تھے اور اس کے ثبوت میں یہ روایت بیان کی ہے کہ مرزا دبیر نے ایک مجلس میں مرثیہ پڑھا ”مقتل ہے حسنِ فصل بہاری کی ہے آمد“ مجلس ختم ہو گئی تو ایک صاحب میر وزیر حسین نے مرزا سے فرمایا کہ یہ مرثیہ جو ابھی آپ نے پڑھا ہے مجھے عنایت فرمادیجئے۔ مرزا نے وعدہ کر لیا۔ دو تین دن بعد وزیر حسین صاحب نے ایک صاحب کو بھیجا کہ وعدہ یاد دلائیں وہ صاحب جب مرزا کی خدمت میں پہنچے تو مرزا استراحت فرما رہے تھے دو کاتب پلنگ کے ادھر ادھر بیٹھے تھے۔ مرزا کاتبوں کی طرف متوجہ ہوئے اور دونوں کو نو تصنیف دو مرثیے لکھوانے لگے کبھی اس کاتب کو دو ایک مصرعے بول دیتے کبھی دوسرے کو اسی دوران میں چار پنج لگتے اور جب نماز ظہر کے لیے اٹھتے تو ہر کاتب کے پاس ساٹھ ساٹھ بند کا مرثیہ تھا۔

ثابت ہے کہ یہ روایت اس قول کے ثبوت میں پیش کی ہے کہ مرزا دبیر شعر کہنے کے معاملے میں اپنے مخصوص اوقات ہی کے پابند نہ تھے بلکہ جب بھی شاعری کا جذبہ طاری ہوتا تھا مرزا شعر کہنے لگتے تھے۔ لیکن روایت میں کاتبوں کا اہتمام اور ”نو تصنیف دو مرثیے لکھوانے لگے“ سے ظاہر ہوتا ہے کہ مرزا کے پاس پہلے سے دو مرثیے موجود تھے اور اب وہ ان مرثیوں کو کاتبوں سے لکھوا رہے تھے۔ بہر حال یہ حقیقت ہے کہ کوئی بھی شاعر اپنے کو شعری غلبے سے محفوظ نہیں رکھ سکتا اور یہ شعری غلبہ زمان و مکان کا پابند

نہیں ہوتا۔ مرزا کوئی استثنا نہیں تھے کہ ان پر کوئی شعری غلبہ طاری نہ ہوتا ہوگا۔ لیکن ثابت کو یہ روایت اس لیے پیش کرنی پڑی کہ اس سے پہلے وہ مرزا دبیر کی شاعری کو زمان و مکان کے تابع کر چکے تھے اور اب یہ ثابت کرنا چاہتے تھے کہ مرزا کے یہاں آوردی نہیں آمد بھی تھی۔ اس کے علاوہ ایک وقت میں دو مرثیوں کی تصنیف ان کی زود گوئی پر بھی دلالت کرتی ہے۔ مرزا کا اصلاح دینے کا طریقہ یہ تھا کہ خود شاگرد سے اس کا کلام سنتے تھے اور اصلاح دیتے جاتے تھے اور ساتھ ہی ساتھ اصلاح کی وجہ بھی بتاتے جاتے تھے۔ یوں بھی ہوتا تھا کہ شاگرد موجود نہیں ہے تو پڑھ کر اصلاح دے دیتے تھے اور حاشیہ پر اصلاح کی وجہ لکھ دیا کرتے تھے۔
 افضل حسین ثابت لکھتے ہیں کہ مرزا دبیر لفظوں کی صحیح نشست اور محل استعمال کا بہت زیادہ خیال رکھتے تھے وہ الفاظ کا استعمال معقول سبب اور علت کے بغیر نہیں کرتے تھے جس کی ایک مثال یہ ہے کہ ایک مرتبہ مرزا کے ایک شاگرد کسی مرثیے کو نقل کر رہے تھے۔ مرثیہ جناب عباس کے حال میں تھا اور اس میں ایک ٹیپ اس موقع کی تھی کہ حضرت عباس خیمے سے باہر آتے ہیں

آپ آتے ہیں عورت نہ کوئی سامنے آئے

اقبال سے کہہ دو کہ عنان تھا منے آئے

مرزا کے شاگرد نے اس خیال سے کہ اس موقع پر فتح زیادہ بہتر ہے چونکہ حضرت عباس جنگ کے واسطے خیمے سے باہر آتے ہیں دوسرا مصرع اس طرح لکھ دیا۔ ”ہاں فتح سے کہہ دو کہ عنان تھا منے آئے“ مرزا نے جب اس ٹیپ کو پڑھا تو فرمایا: ”آپ اس موقع پر فتح کو اقبال پر ترجیح دیتے ہیں۔“ عرض کیا جی نہیں یوں ہی خیال میں آگیا ”مٹائے دیتا ہوں۔“ مرزا نے فرمایا:

ٹھہرو! نرا سمجھ تو لو۔ اقبال میں کیا خوبی ہے اور فتح میں کیا برائی ہے۔
 فرمانے لگے۔ اقبال اردو میں مذکور ہے اور فتح مونث۔ پس اچھے شگون کے
 لحاظ سے کہتا ہے کہ عورت سامنے آئے تو فتح کا آنا جو مونث ہے کب
 مناسب ہوگا۔ اس کے بعد فرمانے لگے: "اکثر بزرگوار میرے مرثیوں میں
 الفاظ اور ان کے اثر کو نہیں سمجھتے اور اپنی پسند کے مطابق الفاظ بنا دیتے
 ہیں دیکھنے والا سمجھتا ہے مصنف نے یوں ہی کہا ہوگا اسے کیا خبر کہ دبیر
 کے اصلاح دینے والے بہت ہیں۔"

اصلاح دیتے وقت مرزا دبیر شاعر کے مزاج اور اس کے رنگ
 کلام کا خیال رکھتے تھے اور پھر اسی کے مطابق اصلاح دیتے تھے لہذا
 مرزا دبیر کے بڑے بھائی مرزا غلام محمد نظیر انیس کے رنگ میں شعر کہتے تھے
 اس لیے ان کے کلام پر ایسی ہی اصلاح دیتے تھے جو زبان انیس کے
 رنگ میں ہوتی تھی۔

مرزا دبیر کی مجلسیں

مرزا دبیر نے اپنی زندگی میں کتنی مجلسیں پڑھی ہوں گی
 اس کا حساب ناممکن ہے۔ غیر مقررہ مجالس کے علاوہ کچھ مجلسیں ایسی
 تھیں جنہیں مرزا دبیر مقررہ طور پر پڑھا کرتے تھے۔ ان میں ایک مجلس

۱۔ حیات دبیر ص ۵۲-۵۳ نوٹ :- یہ واقعہ ہے کہ مرزا دبیر کے کلام میں بہت
 زیادہ تصرف کیا گیا ہے لوگوں نے نہ صرف الفاظ اور مصرعے بلکہ بند کے بند ادھر سے ادھر کر دیے ہیں اور اپنی
 مرضی کے مطابق جہاں چاہا تبدیلی کر دی ہے۔ دبیر کے ساتھ یہ ستم خود ان کی اولاد اور ان کے چاہنے
 والوں نے کیا ہے۔ ۲۔ سبج مثانی ص ۲۱

ملکہ زمانی کے یہاں عشرے کی سالانہ مجلس تھی۔ ملکہ زمانی دبیر کی شاگرد تھیں اور دبیر کو ماہانہ تنخواہ دیتی تھیں۔ اس کے علاوہ عشرے کی سالانہ نذر بھی ملتی تھی۔ نواب افتخار الدولہ کے یہاں ماہ رمضان المبارک میں ۱۹، ۲۰ اور ۲۱ تاریخوں میں ضمیر اور دبیر دونوں پڑھا کرتے تھے۔ ضمیر کے انتقال کے بعد صرف مرزا دبیر ان مجلسوں میں پڑھتے رہے۔ حسین علی خاں اثر جو آصف الدولہ کے نائب حیدریگ کے بیٹے تھے ان کے یہاں چہلم کی تمام مجلسیں مرزا دبیر پڑھا کرتے تھے۔ یہاں شیخ ناسخ بھی مرزا دبیر کو سننے کے لیے آتے تھے۔ امجد علی شاہ کے زمانے میں جب میرانیس فیض آباد سے لکھنؤ آگئے تو ان مجلسوں میں ایک دن مرزا صاحب اور ایک دن میر صاحب پڑھنے لگے۔ ان مجلس میں حاضرین کہا کرتے تھے کہ آج کے ذاکر سن کر کل کے خواندہ کو ہم بھول گئے۔

میر باقر تاجر مرحوم کے امام باڑے واقع چوک لکھنؤ میں سالانہ مجلسیں ہوا کرتی تھیں ایک ماہ رجب میں اور ایک ذی الحجہ میں۔ یہ بہت پرانی مجلسیں تھیں اور یہاں میر ضمیر پڑھا کرتے تھے۔ لیکن بعد میں میر ضمیر نے ان مجلس میں پڑھنے کے لیے مرزا دبیر کو مقرر فرمادیا۔ اس کے علاوہ نواب علی نقی خاں جو کہ واجد علی شاہ کے وزیر تھے ان کے یہاں عشرہ محرم کی مجلس میں تین روز تک تین استاد پڑھتے تھے۔ ساتویں کو میرانیس۔ آٹھویں کو مرزا دبیر اور نویں کو میر ظمیر۔ وزیر علی خاں جو کہ داروغہ دیوان خانہ شاہ اودھ تھے ان کے یہاں واجد علی شاہ کے زمانے میں ہر مہینے کی ۲۲ تاریخ کو مرزا دبیر مجلس پڑھتے تھے۔ اس مجلس سے ایک دن قبل یعنی ہر مہینے کی ۲۲ تاریخ کو گولانگھ میں جواہر علی خاں خواجہ سرا

کے یہاں مرزا دبیر ایک مجلس پڑھتے تھے اور ہر مہینے کی ۱۲ تاریخ کو ناظر فیروز الدولہ خواجہ سرانے شاہی کی مجلس پڑھا کرتے تھے۔

مرزا دبیر ہر مہینے کی گیارہ تاریخ کو، جو ان کی تاریخ پیدائش ہے، اپنے گھر پر ایک مجلس کرتے تھے اور اس مجلس میں خود پڑھتے تھے۔ اس کے علاوہ احمد علی خاں جو لکھنؤ کے ایک مشہور سوز خواں تھے اپنے یہاں ہر مہینے کی ۱۳ تاریخ کو ایک ماہانہ مجلس اور ہمارا مہ مضر کو ایک سالانہ مجلس کرتے تھے ان دونوں مجلسوں میں مرزا دبیر پڑھتے تھے۔

دبیر کی مجالس کے سلسلے میں یہ امر بھی قابل ذکر ہے کہ انیسویں اور دہریہ ہمیشہ اس کوشش میں رہنے لگے تھے کہ ان کے ممدوح کی مجلس میں زیادہ سے زیادہ مجمع ہو۔ لہذا افضل حسین ثابت لکھنے لگے ہیں کہ انیسویں لوگوں کو بہکاتے تھے اور کہتے تھے کہ آج مرزا صاحب نہیں آئے شاید وہ مجلس نہ ہو۔ چنانچہ ایک مرتبہ احمد علی خاں سوز خواں کی مجلس میں یہی ہوا کہ کچھ لوگ واپس ہو گئے اور کچھ لوگ انیس کی مجلس میں چلے گئے۔ مرزا دبیر کی مجلس میں جو لوگ آئے انہوں نے راہ کی کہانی بیان کی۔ اس پر مرزا نے سر منبر یہ رباعی پڑھی:-

کس بزمِ ثواب میں حقیر آیا ہے سننے کو بھی انہوہ کثیر آیا ہے
کیوں راہ میں بہکاتے ہیں مشتاقوں کو رہ کون ہے جو نہیں دبیر آیا ہے

داروغہ میر واجد علی تسخیر جو غزل میں اسیر کے شاگرد تھے اور مرثیے میں مرزا دبیر کے۔ ان کے امام باڑے واقع گولا گنج میں ماہ رمضان کی ۲۱ تاریخ کو مرزا دبیر ایک بادگار مجلس پڑھا کرتے تھے جس میں

دور دور کے مقامات سے لوگ سننے کو آتے تھے۔ نواب ممتاز الدولہ جو نصیر الدین حیدر کے داماد اور مرزا دبیر کے شاگرد تھے ان کے یہاں اربعین پر مرزا دبیر مجلس پڑھا کرتے تھے اس کے علاوہ نواب واجد علی شاہ کے یہاں عشرہ محرم کی مجلس بھی مرزا دبیر پڑھتے تھے۔

اکثر ایسا بھی ہوتا تھا کہ مرزا دبیر خود مجلس میں شرکت نہیں کرتے تھے بلکہ اپنے کسی شاگرد کو بیچ دیتے تھے وہ ان کا مرثیہ پڑھتا تھا۔

اگر کبھی ایسا اتفاق ہوتا کہ مرزا دبیر مجلس میں مرثیہ پڑھ رہے ہوتے اور کوئی صاحب مرزا کو سننے باہر سے تشریف لاتے تو دوران مجلس ہی مرزا گرم جوشی سے ان کی پذیرائی کرتے اور ان کو اپنے قریب بلا لیتے۔ چنانچہ ایک صاحب پنجاب سے لکھنؤ گئے، مرزا دبیر سے ملاقات ہوئی تو مرزا بہت تباک سے ملے۔ انھوں نے مرزا سے مرثیہ سنانے کی فرمائش کی مرزا نے ایک مجلس کا پتہ دیا جہاں انھیں مرثیہ پڑھنا تھا۔ چنانچہ وہ حضرت عین اس وقت مجلس میں پہونچے جب کہ مرزا دبیر مرثیہ پڑھ رہے تھے مرزا نے باواز بلند کہا۔ سو منو! ایک صاحب مجھے سننے کے واسطے پنجاب سے تشریف لائے ہیں۔ برائے مہربانی انہیں منبر کے قریب آنے دیجیے۔ اور انھیں اپنے منبر کے قریب بلا لیا۔

۱۔ سبب ثانی ص ۲۵ ماہ رمضان کی ۱۹، ۲۰ اور ۲۱ تاریخ کو مرزا دبیر نواب افتخار الدولہ کے یہاں مجلس پڑھا کرتے تھے یہ وہی مجلس ہیں جہاں ضمیر کے دبیر سے اختلافات ہوئے لیکن ان مجالس کے بیان میں چونکہ شب کا تذکرہ موجود ہے اس لیے ہو سکتا ہے ۲۱ کی مجلس دن میں کسی وقت منعقد ہوتی ہو۔

۲۔ حیات دبیر ص ۹۲ ۳۔ ع ۴۳ ۴۔ ایضاً ص ۸۶-۸۵

مرزا دبیر کا مرثیہ پڑھنے کا انداز

سرفراز حسین خبیر نے لکھا ہے کہ مرزا دبیر جب مجلس میں پڑھتے تھے تو ”جوش میں سینے کے زور سے پڑھتے تھے اس طرح کہ سامعین پر چھا جاتے تھے اور کلام کا پورا پورا اثر ہوتا تھا۔ اکثر فرماتے تھے کہ ”آدمی باتوں کے کرنے میں جتنے ہاتھ آنکھ وغیرہ سے اشارے کرتا جاتا ہے اس سے زیادہ منبر پر ہاتھ نہ اٹھانا نہ بتانا چاہیے۔“ آگے لکھتے ہیں ”ان کا کلام خود تمام واقعات کا مرقع پیش نظر کر دیتا تھا۔ فرمایا کرتے تھے :-

”ارٹھ موسیقی میں داخل ہے مگر سوز خوانی میں بھی بتانے کو معیوب قرار دیا گیا ہے پس مرثیہ خوانی سے بتانے کو کیا علاقہ ہے۔“ دراصل سوز خوانی میں آواز کا اتار چڑھاؤ اتنا جما ہوا ہوتا ہے کہ جسم کی معمولی سی حرکت آواز میں تغیر پیدا کر سکتی ہے اس کے باوجود معمولی سا اشارہ اس میں بھی چلتا ہے لیکن مرثیہ موسیقی کے اصولوں پر نہیں پڑھا جاتا جہاں حرکت مانع آتی ہو۔ عام گفتگو میں تو جسم کو متحرک کرنے کی ضرورت پیش نہیں آتی لیکن شاعر جب مجمع کے سامنے اپنا کلام سناتا ہے تو مجمع کی نفسیات اور کلام کے زیر اثر ہوتا ہے۔ خاص طور پر جب واقعات کی تصویر کشی کی جا رہی ہو، جذبات و احساسات کا مرقع پیش کیا جا رہا ہو تو شاعر کو تمام تر اسی کیفیت میں ڈھل جانا پڑتا ہے۔ یہاں جسم کی حرکت سے بے نیاز ہو جانے کا مطلب کلام کے اثر کو زائل کر دینا ہے۔ اس لیے یہ خیال کہ ہاتھ آنکھ سے جتنے اشارے باتوں میں کیے جاتے ہیں مرثیہ پڑھتے ہیں اس سے زیادہ نہ بتانا چاہیے۔ مناسب نہیں معلوم ہوتا۔ اس کے علاوہ مرزا دبیر صاحب طرز پڑھنے والے

میں تھے اور اکثر لوگ مرزا کے طرز میں پڑھنے کی کوشش کرتے تھے لیکن کامیاب نہیں ہو پاتے تھے۔

مرزا دبیر مرثیہ پڑھنے کے دوران ایک دو فقرے نثر کے بھی ادا کر جاتے تھے۔ اس کے علاوہ بین پڑھنے میں مرزا کو ایک کمال حاصل تھا اس طرح پڑھتے تھے کہ مجلس میں اکثر آدمی روتے روتے بے ہوش ہو جاتے تھے لہذا مرزا دبیر کے فرزند ادوح صاحب سے روایت ہے کہ بنارس میں ایک ایرانی سوداگر نے ایک مجلس منعقد کرائی جہاں مرزا صاحب نے یہ مرثیہ پڑھا۔

پرچم ہے کس علم کا شعاع آفتاب کی

اس مرثیہ کو نصف آخر سے پڑھا مگر مجلس بالکل گم سمجھا۔ یہاں تک کہ مرزا صاحب نے لڑائی ختم کی اور بین پر پہونچے تو فرمایا۔ اس کا سبب میں سمجھ گیا آپ لوگ کیوں متاثر نہیں ہوئے۔ خیر اب چند بند بین کے بھی سن لیجیے اور قسم ہے آپ کو اگر آپ روئیں اور قسم ہے مجھے کہ میں رُلا کر چھوڑوں۔ یہ کہہ کر جو بین پڑھنا شروع کیا تو ایک کھرام جمع گیا اور سولہ سترہ آدمی بے ہوش ہو گئے۔

مرزا دبیر کا آخری عہد

۱۸۵۶ء میں نواب واجد علی شاہ کو معزول کر دیا گیا اور اودھ کا وہ نوابی دور جس سے لکھنؤ میں ایک مخصوص فضا قائم تھی ختم ہو گیا اس کے بعد ۱۸۵۷ء میں ملک گیر انقلاب برپا ہوا جس نے سیاسی و تہذیبی

باط ہی الٹ کے رکھ دی۔ واجد علی شاہ کی معزولی کے بعد تو مرزا دبیر متقل مزاج رہے البتہ حالات کی نیرنگی سے متاثر ہو کر ایک رباعی کہی۔

کس عہد میں تبدیل نہیں دور ہوا گہرے ظلم گہے جور ہوا
اللہ ہی ہے تو نہ مضطر ہو دبیر کیا غم جو زمیں اور فلک دور ہوا

لیکن ۱۸۵۷ء کے بعد حالات کچھ زیادہ ہی خراب ہوئے تو مرزا دبیر بھی لکھنؤ سے نکلے اور معاہل و عیال سیتا پور میں اپنے ایک ہم نام دوست مولوی سید سلامت علی کے یہاں قیام کیا اس قیام کے دوران ایک فقیر فی بڑھیا نے ایک مجلس منعقد کرائی اور آپ نے ایک ٹوٹے ہوئے مونڈھے پر بیٹھ کر یہ مجلس پڑھی۔

لکھنؤ میں جب حالات معمول پر آ گئے تو دبیر معاہل و عیال سیتا پور سے واپس آئے۔ اس عرصے میں کچھ دوست احباب کا انتقال ہو گیا تھا۔ دبیر پر اس کا بہت زیادہ اثر ہوا۔

۱۸۵۸ء میں دبیر کانپور گئے وہاں کے ایک رئیس نواب دولہا صاحب نے ان کو بلایا تھا چنانچہ ایک عشرہ مرزا نے وہیں گزارا۔ اس کے بعد ۱۸۵۸-۵۹ء میں عظیم آباد (پٹنہ) سے سیدہ جلیلہ امام باندی بیگم نے اپنے بعض اسزاکو بھیج کر مرزا دبیر کو بلوایا۔ اس وقت مرزا کی آمدنی صرف ستوروپے ماہوار تھی۔ وثیقہ حسین آباد اور وثیقہ حسینیہ ایک گانو اور چند مکانات رہ گئے تھے۔ چنانچہ مرزا دبیر پٹنہ تشریف لے گئے وہاں یکم محرم کو گلزار باغ میں ایک مجلس پڑھی جہاں نعت و حمد اور نصیحت کی چند رباعیوں کے بعد ذیل کی دو رباعیاں پڑھیں

جو بھول کبھی نہ بوستان سے نکلے اس دور میں جو رہا سماں سے نکلے

صد کر کہ شہر لکھنؤ جنت تھا آدم ٹھیرے جہنم جہاں سے نکلے

پہونچا جو کمال کو وطن سے نکلا قطرہ جو گہر بنا عدن سے نکلا
 تکمیل کمال کی غریبی ہے دبیر پختہ جو ثمر ہوا چین سے نکلا
 پٹنہ میں مرزا دبیر کی خاصی قدر و منزلت ہوئی۔ وہاں لوگوں کے حسن اخلاق
 ہے متاثر ہو کر مرزا نے یہ ربائی کہی:

ابن شہر بن خاطر ملول لاں شاد است معمورہ خلوق و حلم و عدل و داد است
 ہر فرد بشر دفتر خلق است دبیر ابن شہر از اخلاق عظیم آباد است
 ۱۸۷۲ء میں مرزا دبیر کی بیٹائی جاتی رہی۔ اس کا ایک سبب
 یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ۱۸۷۱ء (جمادی الاول ۱۲۹۰ھ) میں ان کے جوان
 سال بیٹے ہادی حسن عطار و کا بیس سال کی عمر میں انتقال ہو گیا۔ دبیر کے
 لیے یہ حادثہ یقیناً جاز کاہ ثابت ہوا ہو گا جس کا اثر بیٹائی پر پڑنا لازمی
 تھا۔ بہر حال واجد علی شاہ کلکتے میں مقیم تھے اور حسن اتفاق کہ خبر بیٹی کا ایک
 ماہر چشم ان دونوں واجد علی شاہ کا تہہ سان تھا۔ چنانچہ نواب کو جب مرزا
 دبیر کا حال معلوم ہوا تو کلکتے علاج کی غرض سے بلایا۔ مرزا دبیر جب
 کلکتے پہونچے تو نواب مونس الدلہ کی کوٹھی پر قیام کیا اور واجد علی شاہ
 کے پاس حاضری کی عرضداشت بھجوائی جس کا جواب واجد علی شاہ نے اس
 طرح دیا۔

گر بسر و چشم من بیائی بر قلب نہم کہ کیمیائی
 مرزا دبیر کی آنکھوں کا علاج شروع ہوا۔ اس درسیان میں عشرہ محرم آگیا
 ڈاکٹر نے مجلس پڑھنے کی سختی سے مسافعت کر دی تھی اس لیے کوئی مجلس نہ
 پڑھ سکے۔ ایک روز کلکتے میں کسی نے یہ خبر ادا دی کہ آج مرزا دبیر
 مٹیا برنج میں مجلس پڑھیں گے۔ بہت سے شائقین کلکتے سے مٹیا برنج آئے

ان لوگوں کے اشتیاق سے جمور ہو کر واحد علی شاہ نے مجلس کا انعقاد کیا ایک مجلس میں خود پڑھا اور ایک میں مرزا ادراج کو پڑھوایا اسی مجلس میں واحد علی شاہ نے دبیر کو ان الفاظ میں خراج تحسین ادا کیا: بچپن سے ان کے دام سخن میں اسیر ہوں + میں کم سنی سے عاشقِ نظم دبیر ہوں + مرزا دبیر جب علاج سے فارغ ہو گئے اور بصارت لوٹ آئی تو ایک رباعی سے تارتخ نکالی۔

امداد علی گاہ خفی گاہ جلی ست
چول مادہ دفع شد بجفتم تارتخ
برمن زازل عین غلیات ولی ست
چشم بدور عین اعجاز علی ست

۳۲۲ ۲۱۶ ۱۳۰ ۸۲ ۱۱۰ ۴۶۰

= ۱۳۴۱ - ۵۰ = ۱۲۹۱ھ (۱۸۷۴ء)

کلکتے سے واپس آنے کے بعد مرزا دبیر کو کچھ اور خدمات اٹھانے پڑے ۲۸ صفر ۱۲۹۱ھ (۱۸۷۴ء) میں ان کے بڑے بھائی غلام محمد نظیر کا انتقال ہو گیا پھر چند دن کے بعد ۲۹ شوال ۱۲۹۱ھ (۱۸۷۴ء) میرا نیس کا انتقال ہو گیا۔ میرا نیس کے انتقال کا مرزا کے ذہن پر بہت گہرا اثر ہوا اور آپ مستقل طور پر مریض رہنے لگے۔ اس علالت میں آپ (۱۲۹۲ھ) ۱۸۷۵ء میں پٹنہ دوسری بار تشریف لے گئے۔ محرم کا مہینہ شروع ہو گیا تھا لیکن آپ نے علالت کے سبب کوئی مجلس نہ پڑھی۔ عشرے کے دن کچھ لوگ اپنے گھروں کی مجلسیں چھوڑ کر پٹنہ آئے تھے۔ ان لوگوں نے مرزا دبیر سے اصرار کیا کہ ہم لوگ تو آپ کی وجہ سے گھروں کی مجلسیں چھوڑ کر آئے ہیں۔ چنانچہ ایک مجلس میں پڑھنے کے لیے آمادہ ہو گئے اور جب مرثیہ پڑھا تو ایسی رشت طاری ہوئی کہ اکثر لوگ بے ہوش ہو گئے۔ مرزا دبیر منبر پر بیٹھے رویا کیے اترنے کی

طاقت نہ تھی کچھ دیر بعد جب رقت کم ہوئی تو لوگوں نے منبر سے اتارا۔

۱۲ محرم ۱۲۹۲ھ مطابق فروری ۱۸۷۵ء کو پٹنہ سے روانہ ہوئے راستے میں بمقام آرہ اور حسین گنج قیام کرتے ہوئے لکھنؤ واپس آئے لیکن واپس آنے کے بعد مرزا دبیر نے لکھنؤ میں کوئی مجلس نہ پڑھی لکھنؤ میں ان کی آخری مجلس ۲۵ ذی قعدہ ۱۲۹۱ھ (۱۸۷۴ء) میں ہوئی تھی جہاں انھوں نے یہ مرثیہ پڑھا تھا۔

انجیل مسیح لب شبیر ہیں عباسؑ

آخری دنوں میں درم کبد کی شدت ہو گئی تھی علاج ہوتا رہا لیکن کوئی فائدہ نہ ہوا آخر اسی عارضے میں ۳۰ محرم ۱۲۹۲ھ مطابق ۹ مارچ ۱۸۷۵ء صبح صادق کے وقت محلہ نخاس (کوچہ دبیر) میں داعی اجل کو لبیک کہا۔ دن میں جنازہ غسل میت کے لیے دریا پر لایا گیا۔ سید ابراہیم صاحب نے نماز جنازہ پڑھائی اور اپنے ہی گھر میں دفن کر دیے گئے۔

دبیر کے انتقال پر بہت سے احباب نے نظم و نثر میں ان کی تاریخ وفات کہی۔ اکثر ”اودھ اخبار“ میں شائع ہوئیں۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ انیس یہاں بھی دبیر سے بازی لے گئے کہ انھیں خود دبیر جیسا تاریخ کہنے والا لگیا لیکن دبیر اپنے پیچھے ایسے کسی تاریخ نگار کو نہ چھوڑ گئے تھے۔ بہر حال یہاں مرزا ادج کی کہی ہوئی تاریخ وفات درج ذیل ہے جس میں انھوں نے دبیر کے اس مرثیے کی پیروی کی ہے جو انھوں نے انیس کی وفات پر لکھا تھا۔

خاک بر سر کن صبا در ماتم سلطان نظم	حیف شد بر باد اقلیم بلاعت بے دبیرؑ
بگر اندر بوستاں ہر نخل بھی ماتم ست	درجن ز گس سرا پا چشم حیرت بے دبیر
نبت آن دیباچہ بسم اللہ معنی و لفظ	ہست اکنوں استرا جزائے طاقت بے دبیر
غیر ممکن طالب دیدار را شام و سحر	اندیس فرقت سرا یک نخل راحت بے دبیر
نے دل رنجور را آرام بے وصل حبیب	نے مذاق زندگانی را حلالت بے دبیر
مصرعہ تاریخ فولش منشی گردوں نوشت	آسمان بے ہر قسم نصاحت بے دبیر

دبیر کے مرثیوں کی تعداد

دبیر نے اپنے پیچھے کلام کا ایک بڑا ذخیرہ چھوڑا۔ لیکن انھوں نے اپنی زندگی میں کُل کتنے مرثیے کہے ہونگے اس کا صحیح اندازہ تقریباً ناممکن ہے آزاد کے بقول تو مرزا دبیر نے کم سے کم تین ہزار مرثیے کہے ہونگے۔ سلاموں، نوحوں اور رباعیوں کا کچھ شمار نہیں ہوا شمس الضحیٰ کے مولف نے یہ تعداد دو ہزار بتائی ہے اور ان کے نزدیک بھی رباعی، سلام اور تفسیم وغیرہ کا کوئی حساب نہیں ہے۔ غالباً اسی قول کی پیروی میں صاحب "ردالمواز نہ" نے لکھ لیا ہے مرزا صاحب مرحوم کے طولانی و مختصر مرثیے شاید دو ہزار سے زیادہ ہوں۔ اس سلسلے میں افضل حسین ثابت لکھتے ہیں۔

مرزا کے ہزاروں مرثیے ان کی سخاوت و لاپرواہی کی نذر ہوئے بہت سا کلام ۱۸۵۷ء میں تلف ہو گیا۔ سینکڑوں مرثیے دوسروں کے نام سے شائع ہوئے (بہت سے شاگردوں کے مرثیے ان کے نام سے مشہور ہیں)۔

اگر مرزا کے تلف ہونے والے مرثیوں کی تعداد ہزاروں تک ہے تو ثابت آزاد سے بہت آگے نکل جاتے ہیں جس کا سبب ان کی ہیرو پرستی ہے۔ ثابت کی یہ ہیرو پرستی "حیات دبیر" کی دونوں جلدوں سے عیاں ہے۔ یہاں انھوں نے دبیر کے شخصی و شاعرانہ قامت کو اٹھانے کی ہر کن گوشش کی ہے جس کی وجہ سے اکثر مقامات پر افسانوی رنگ چھلکے دکھائی دیتے ہیں۔ اس

۱۔ آب حیات ص ۶۳۷ (دالہ آباد ۱۹۶۷ء) ۲۔ ملاحظہ ہو ص ۹۸

۲۔ ملاحظہ ہو ص ۴۲ ۳۔ حیات دبیر ص ۷۵-۷۶

حیات دبیر کی کوئی روایت اس وقت تک قابل قبول نہیں ہونی چاہیے جب تک کہ منطقی آثار بھی اس کا ساتھ نہ دیں۔ یہ بات تو قابل یقین ہے کہ دوا کے بہت سے مرثیے تلف ہو گئے ہوں گے لیکن اس کی تعداد ہزاروں تک پہنچا دینا صرف مبالغے کے بس کی بات ہے۔ دراصل ثابت نے ہزاروں کا لفظ عادتاً بھی استعمال کیا ہے مثلاً ایک جگہ لکھتے ہیں: "ہزاروں شہزادے، شہزادیاں، شرفاء اہل علم مرزا کے شاگرد تھے۔" قطع نظر اس سے کہ ہزاروں کی صفت شہزادوں کی طرف راجع ہے یا شاگردوں کی طرف اس جملے سے موصوف کے مبالغہ پسند ذہن کا صاف پتہ چلتا ہے خصوصاً اس شعر کی موجودگی میں جس کا حوالہ خود ثابت نے دیا ہے

نیا مرثیہ نظم ہوتا ہے ہر ماہ دبیر اس کو سمجھو مہینہ ہمارا^۲

یعنی ہر مہینے ایک مرثیہ نظم ہوتا تھا۔ دبیر نے یہ حساب سن عیسوی ۷۲ سال کی عمر پائی اور یہ حساب سن بھری ۷۲ سال اور ہر مہینے کہے گئے مرثیوں کا تعلق چوں کہ قمری مہینوں سے ہونا چاہیے اس لیے اس حساب میں دبیر کی عمر ۷۲ سال تسلیم کی جانی چاہیے۔ ۲۰ سال کی عمر سے مرثیہ کہنا شروع کیا جس کا مطلب ہے کہ دبیر کی مرثیہ گوئی کی عمر ۶۲ سال ہوتی ہے اس طرح ہر مہینے کہے گئے مرثیوں کی تعداد ۶۲ × ۱۲ = ۷۴۴ (سات سو چوراسی) ہو جاتی ہے۔ لیکن ثابت یہ بھی لکھتے ہیں کہ بعض مہینے میں دو دو تین تین مرثیے کہہ لیتے تھے اور چھوٹے چھوٹے مرثیے اس سے بھی زیادہ، اس خیالی حساب سے بھی نوبت سینکڑوں سے گزر کر ہزاروں تک پہنچتی ہے۔ یہاں ثابت خود اس بات کو تسلیم کر رہے ہیں کہ یہ حساب خیالی ہے اور یہ خیال جب کسی طرف دار کا ہو تو سخن فہمی کا حال معلوم۔ چنانچہ موصوف کے یہ دو جملے ملاحظہ ہوں "مرزا بہت جلد اور کثرت سے کہتے تھے۔" "جب طبیعت حاضر ہوتی تھی دو دو

۱۔ حیات دبیر ص ۲۵۸ — ۲۔ ملاحظہ ہو ص ۲۵

۳۔ ملاحظہ ہو ص ۲۴۲-۲۴۳ — ۴۔ ملاحظہ ہو ص ۲۴۱

چار چار گھنٹے میں ستر اسی بند کہہ کر اٹھتے تھے۔“ سوانح کے باب میں انداز تصنیف کے تعلق سے کہا گیا ہے کہ ”مرزا دبیر جب مرثیہ کہنا چاہتے تھے تو با وضو جائے نماز پر بیٹھ کر تصنیف کرتے تھے۔“ ثابت کے یہ جملے خود اپنے نقیض کا شکار ہیں اس لیے کہ جلد اور کثرت سے کہنا یا جب مرثیہ کہنا چاہتے تھے ”اور بصیعت کی حضوری مختلف واقعات ہیں۔ البتہ ثانی الذکر جملے کی تائید اس امر سے ہوتی ہے کہ ۱۸۵۷ء کے بعد کی تصانیف میں صرف مندرجہ ذیل پانچ مرثیوں کا تذکرہ ملتا ہے۔“

۱۔ انجیل مسیح لب شیر ہیں عباس

۲۔ اے صبح کیا ہوا جو ترا عبیب چاک ہے

۳۔ یارب مجھے مرقع خلد بریں دکھا

۴۔ چہم ہے کس علم کا شعاع آفتاب کی

۵۔ گل گشت گلستان اجل کرتے ہیں اکبر

مرزا دبیر کا انتقال ۱۸۷۵ء میں ہوا۔ گویا ۱۸۵۷ء کے بعد وہ اٹھارہ سال زندہ رہے لہذا تعجب ہے کہ ۱۸ سال کے طویل عرصے میں دبیر نے کل پانچ مرثیے کہے۔ تاہم یہ ناقابل یقین بھی نہیں ہے۔ اس لیے کہ یہ مرزا دبیر کا آخری زمانہ تھا قویٰ میں اضمحلال اور تیزی سے بدلتے ہوئے سیاسی حالات فکر شعر پر اثر انداز ہوئے ہوں گے۔ اس کے علاوہ شاگردوں کی کثرت نے ان کو اصلاح کے فریضے میں بھی مصروف رکھا ہوگا جس کی وجہ سے یہ ممکن ہے کہ وہ صرف رباعی یا سلام وغیرہ کہتے رہے ہوں۔ اس طرح کچھ حصہ ان کے اوائل عہد کا بھی ہوگا جب وہ ہر مہینے مرثیہ نہ کہتے رہے ہوں گے۔ خصوصاً انیس سال کی عمر تک جب کہ وہ تسلیم سے فارغ ہوئے۔

اد پر دبیر کے حالات زندگی پر بحث کرتے ہوئے کہا گیا ہے کہ شخصیت کا وہ روپ جو اس کی سب سے بڑی پہچان ہوتا ہے کسی ایک عہد سے تعلق رکھتا ہے لیکن تعارف اس شخص کا مقصود ہوتا ہے جو زندگی کے مختلف ادوار میں بٹ جاتا ہے۔ اس رجحان کی کارفرمائی مراثری دبیر کی تعداد کے بیان میں بھی نظر آتی ہے۔ مرزا دبیر ہر مہینے ایک مرثیہ کہتے تھے۔ یہ معمول ان کی زندگی کے ایک مخصوص دور میں رہا ہوگا۔ ہم اسے ایک طویل دور کہہ سکتے ہیں لیکن اس دور کی مدت ۶۲ سال نہیں ہو سکتی۔ اس لیے دبیر کے مرثیوں کی مجموعہ تعداد صرف مفروضہ حساب پر مبنی ہے جب کہ مرثیوں کے علاوہ بھی ان کے کلام کی ایک بڑی مقدار موجود ہے۔

مرزا دبیر کا مجموعہ کلام ”دفتر ماتم“ جو بیس جلدوں پر مشتمل ہے ان کے صاحب زادے مرزا ادوح نے شائع کرایا تھا۔ لیکن اس کی اکثر جلدیں مختلف مطابع سے مختلف اوقات میں شائع ہوتی رہی ہیں۔ بہر حال ان جلدوں کے بارے میں ثابت لکھتے ہیں کہ ان میں بعض مرثیے یا بند غیر کے شامل ہیں جن کا امتیاز مشکل ہے۔ موصوف نے اس الحاق کی وجہ یہ بتائی ہے کہ جب مرثیے چھپنا شروع ہوئے تو مرزا ادوح کے پاس بہت تھوڑے مرثیے تھے انہوں نے جا بجا سے مرثیے منگوا کر مطبع کو دیے وہ اکثر شاگردوں کے پاس تھے جن میں وہ پیوند لگا چکے تھے۔ لیکن موصوف نے یہ نہیں بتایا کہ دوسروں کے مرثیے دبیر کے نام سے کیوں کر شائع ہو گئے جب کہ اشاعت ادوح صاحب کی نگرانی میں ہو رہی تھی۔ بہر حال ”دفتر ماتم“ کی بیس جلدوں میں سے پہلی ۱۴ جلدیں مرثیوں پر مشتمل ہیں جن کی مجموعی تعداد

۳۶۴ (تین سو چونسٹھ) ہے۔ ثابت کرنے یہ تعداد ۳۶۶ (تین سو چھیاسٹھ) بتائی ہے۔ اس فرق کے ساتھ کہ پانچویں اور ساتویں جلد میں بالترتیب ۲۶ اور ۲۴ مرثیوں کے بجائے انھوں نے ۲۷ اور ۲۵ مرثیے شمار کیے ہیں۔ اس کے علاوہ گیارھویں اور بارھویں جلد میں ۲۷ اور ۲۶ کے بجائے ۲۵ اور ۲۹ مرثیے شمار کیے ہیں۔ بہر حال فرق دو مرثیوں ہی کا رہتا ہے۔ بعد کو اکثر محققین نے بھی یہ تعداد ۳۶۶ بتائی ہے جو غالباً ثابت کی پیروی کا نتیجہ ہے۔ البتہ کاظم علی خاں نے اس تعداد سے اختلاف کیا ہے۔ انھوں نے اگرچہ ”دفتر ماتم“ کے مرثیوں کی مجموعی تعداد کا کوئی تعین نہیں کیا ہے تاہم ان کے خیال میں یہ تعداد ۳۶۶ سے کم ہے۔ لیکن ان کے ایک مضمون میں ہر ایک جلد میں مرثیوں کے شمار سے یہ تعداد ۲۶۸ نکلتی ہے۔ اور ”تلاش دبیر“ میں ص ۲۸۳ تا ص ۲۸۹ جو اشاریہ دیا گیا ہے اس میں کل ۳۹۰ مرثیے ہیں جن میں سے ”دفتر ماتم“ کے مرثیوں کی تعداد بشمول مراثی غیر ۳۶۰ برآمد ہوتی ہے۔ غالباً کاظم علی خاں کی اس تحقیق کے پیش نظر ہی ڈاکٹر اکبر حیدری نے کتاب خانہ کے دبیر نمبر میں دفتر ماتم کی سات جلدوں کی تفصیل دے کر میزان میں مرثیوں کی مجموعی تعداد ۲۶۸ لکھ دی ہے اور ایک دوسری جگہ یہ تعداد ۳۶۰ دے دی ہے۔

۱۔ مرثیوں کی یہ تعداد ”دفتر ماتم“ کی ان جلدوں سے ماخوذ ہے جن کا ایک سیٹ پروفیسر مسعود حسن رضوی (مرحوم) کے کتب خانے میں تھا۔ دوسرا سید سرفراز حسین خبیر کی ملکیت تھا لیکن ہر سیٹ اپنی جگہ نامکمل تھا اور چونکہ ”دفتر ماتم“ کی اکثر جلدیں مختلف اوقات میں شائع ہوئی رہی ہیں اس لیے امکان یہی ہے کہ اکثر محققین کے ہاں مرثیوں کی تعداد کا اختلاف اسی وجہ سے ہو۔

اس لیے ہم یہ تعداد نہ تو ۳۶۸ تسلیم کر سکتے ہیں اور نہ ۳۶۰۔ چونکہ ہمارے
پیش نظر جو جلدیں رہی ہیں ان میں مرثیوں کی مجموعی تعداد ۳۶۸ ہے۔
مرثیوں پر مشتمل ان چوتھ جلدوں میں یہ اہتمام ملحوظ رکھا گیا ہے کہ ہر
ایک جلد ایک امام کے حال میں کہے گئے مرثیے سے شروع ہوتی ہے البتہ
پہلی جلد کا آغاز خدا کی حمد سے ہوا ہے۔ اسی مرثیے میں امجد علی شاہ کی مدح
بھی ہے۔ تیسری جلد جناب فاطمہ کے مرثیے سے شروع ہوتی ہے باقی ماندہ
۱۲ جلدیں ائمہ اثنا عشر کے مرثیوں سے شروع ہوتی ہیں۔ ان جلدوں میں
شامل مندرجہ ذیل مرثیوں کے بارے میں ثابت نے لکھا ہے کہ یہ مرزا
دبیر کے نہیں معلوم ہوتے۔

- ۱۔ جو زائر حسین علیہ السلام ہے
- ۲۔ شبیر خدا کا شیر ہے آہوئے مصطفیٰ
- ۳۔ عباسؑ کو جو سبط نبی نے علم دیا
- ۴۔ شاہوں سے کم نہیں ہیں علما مان مرتضیٰ
- ۵۔ یار و غم حسین کی عزت عظیم ہے
- ۶۔ کیا ذات ذوالجلال غفور الرحیم ہے
- ۷۔ اے مومنو! کس باغ میں عالم ہے خزاں کا
- ۸۔ جب فوج حسین گئی گلزار ارم کو
- ۹۔ غلے میدان میں کہ عباس علی آتے ہیں
- ۱۰۔ یار و غم شہ کے نیے اعنائے بشر ہیں

ان دس مرثیوں کو منہا کرنے کے بعد یہ تعداد ۳۵۴ باقی رہتی ہے اس
کے بعد بھی اس تعداد میں کچھ مرثیے ایسے شامل ہیں جن کے بارے میں کاظم علی

۱۔ حیات دبیر ص ۲۹۹ ۲۔ آخری چاروں مرثیے ضمیمہ کے ہیں۔

اشارہ مرزا دبیر ص ۱

خاں کو گمان ہے کہ کسی ضمنی مطلع کے سبب ان میں تکرار پائی جاتی ہے اس لیے یہ مرثیے منفرد اور جداگانہ حیثیت کے حامل نہیں ہیں۔ لیکن کاظم علی خاں نے ان مرثیوں کے بارے میں کوئی دو ٹوک فیصلہ دینے کے بجائے قارئین کو دعوتِ تحقیق دی ہے کہ وہ ان مرثیوں کا تقابلی مطالعہ کرنے کے بعد پتہ لگائیں کہ آیا مرثیے تکرار کی مثالیں ہیں یا نہیں اگر ان مرثیوں میں تکرار ثابت ہوئی تو دفترِ ماتم کے مرثیوں کی مجوزہ تعداد میں کمی واقع ہو جائے گی۔ بلکہ مرثیے مندرجہ ذیل ہیں۔

- ۱۔ آج آفاق سے حیدر کا نشان اٹھتا ہے۔ جلد ۱ کربلا میں جوالم سبط نبی پر گزرتے۔ جلد ۲
- ۲۔ اللہ نے پیدا جو کیا رنج و بلا کو۔ ۲ شاہ شہداء مطلع تسلیم و رضا ہے ۱۲
- ۳۔ برہم میں مہیں شاہ شہیداں کی ہے آمد۔ ۷ جب اصغر بے شیر گئے نہر لبں کو۔ ۱۲
- ۴۔ تنہا شبِ فرقت میں کہا کرتی تھی صغرا۔ ۱۳ صغرا کو عجب فرقتِ شبیر کا غم تھا۔ ۱۰
- ۵۔ جب اختر یعقوب پہ کی مہر خدا نے۔ ۹ پیدا کیا خالق نے جو کعبے کی زمیں کو۔ ۱۲
- ۶۔ جب کہ زن اشرفی نہر ہوا روز۔ ۱۴ ناجی بخدا فرقہ اشاعشری ہے۔ ۹
- ۷۔ دنیا میں برادر نہ برادر سے جدا ہو۔ ۱۴ کس شیر کی آمد ہے کہ دن کا نپٹا ہے ۱
- ۸۔ عباس نے جب قصا کیا صف شکنی کا۔ ۲ وارد جو ہوئے سبط نبی دوستِ بلا میں ۱۲
- ۹۔ عزیزِ شاہ خراساں کی کیا فضیلت ہے۔ ۱۱ عزیزِ ماتم شاہِ زمنا وہ ماتم ہے۔ ۲
- ۱۰۔ عصیاں کے عارضے سے جودِ ناتواں ہوا۔ ۱۰ قائل ہے سب زمانہ کہ محشر نہیں ہوا۔ ۴
- ۱۱۔ کہے سے جب کہ قبلہ دنیا دیں چلا۔ ۷ جب ظالموں کا آلِ بجا پریش ہوا ۲ (۷)
- ۱۲۔ اے مومنو کر لو علی اکبر کی زیارت۔ ۶ اے مومنو کر لو علی اکبر کی زیارت ۱۲
- ۱۳۔ اے مومنو کیا مرتبہ خیر النساء ہے۔ ۱۱ ہفتاد و دو تن کے لیے جب رز چکے عابد ۴

- ۱۴۔ جب رن سے کربلا کے مسافر گزر گئے۔ جلد ستر دوشن کے بعد جو تنہا رہے حسین۔ جلد
 ۱۵۔ جب کہ نزدیک وطن عابد بیمار آیا۔ ۳ جب مدینے میں شہیدوں کے عزادار آئے۔ ۴
 ۱۶۔ کوفے میں جو پابند بلا ہو گئے مسلم۔ ۱۲ کوفے میں بہار آئی جو گل گشت چمن کو۔ ۶
 ان سولہ مرثیوں کے بعد یہ تعداد مزید کم ہو کر ۳۳۸ رہ جاتی ہے۔
 ان کے علاوہ نول کشتہ کے یہاں چھپے ہوئے یہ مرثیے دبیر کے نہیں بلکہ ان
 کے بڑے بھائی نظیر کے ہیں

- ۱۔ ہر آہ علم ہے یہ عزا خانہ ہے کس کا
- ۲۔ برباد جب مرقع خیر القسا ہوا
- بہر حال اوپر کی بحث میں 'دفتر ماتم' کے ۳۳۸ مرثیے حاصل ہوتے ہیں۔
 ان کے علاوہ کچھ مرثیے ایسے ہیں جن کو ثابت نے غیر مطبوعہ قرار دیا ہے۔
- ۱۔ جب حرم قلعہ شیریں کے برابر آئے۔
- ۲۔ اے آسماں زمینِ عدم میں نہاں ہو آج۔
- ۳۔ کس کے گلِ حدوث میں خوشبو قدم کی ہے۔
- ۴۔ مہرِ علم سرورِ اکرم ہوا طالع۔
- ۵۔ آمد ہے خداوندِ شجاعانِ زمن کی۔
- ۶۔ ہم ہیں وطن میں اور طبیعت سفر میں ہے۔
- ۷۔ اے کلکِ قلم سلکِ قلم داں سے جدا ہو۔
- ۸۔ جب تیغِ انتقام برہنہ خدا نے کی۔
- ۹۔ کیوں چرخ میں گردوں کی طرح رن کی زمیں ہے
- ۱۰۔ قبضہ ہے علقمہ کی ترائی پہ شیر کا۔

حیاتِ دبیر کی اشاعت کے وقت یہ مرثیے غیر مطبوعہ تھے لیکن ان میں پہلا مرثیہ ”جب حرمِ قلعہ شبیریں کے برابر آئے“ سید سرفراز حسین خبیر نے ”سبع مثانی“ میں شائع کر دیا ہے۔ چوتھا غیر منقوٹ مرثیہ ”مہرِ علم سرورِ اکرم ہوا طالع“ مہذب لکھنوی نے ”ماہِ کامل“ کے عنوان سے شائع کیا ہے اس کے علاوہ چھٹا مرثیہ ”ہم ہیں وطن میں اور طبیعت سفر میں ہے“ مہذب صاحب ہی نے ”شعارِ دبیر“ میں شائع کیا ہے۔ آٹھواں مرثیہ ”جب تیغِ انتقام برہنہ خدا نے کی“ ڈاکٹر صفدر حسین نے ”ناوراتِ دبیر“ میں شائع کیا ہے۔

شعارِ دبیر میں دبیر کا ایک اور مرثیہ شامل ہے۔

۱۱۔ عباس جب کہ جانبِ کوثر رواں ہوئے۔

مہذب لکھنوی نے ”شاہکارِ سخن“ کے نام سے ایک اور مجموعہ شائع کیا ہے اس میں بھی ایک غیر مطبوعہ مرثیہ شامل ہے،

۱۲۔ جب خونِ ناحق شہدِ اجوشِ زن ہوا

اسی طرح سرفراز حسین خبیر نے ”سبع مثانی“ میں ایک اور غیر مطبوعہ مرثیہ شائع کیا ہے۔

۱۳۔ اے صبح کیا ہوا جو ترا جیب چاک ہے

ڈاکٹر ذاکر حسین فاروقی نے دبیر کے ایک ایسے مرثیے کا حوالہ دیا ہے جس میں دبیر نے تمام متداولہ صنائعِ بدائع کا التزام کیا تھا اس کا مطلع ہے،

۱۴۔ لعلِ لبِ شبیر گہر بار ہے رن میں!

ڈاکٹر اکبر حیدری نے مندرجہ ذیل مرثیے کے بارے میں لکھا ہے کہ مرزا دبیر نے یہ مرثیہ علامہ جالسی کو دیا تھا لیکن اب یہ مرثیہ نایاب ہے۔

۱۵۔ اے طبع دلیر آج دکھا خیر کے حملے
مرزا دبیر کا ایک اور مرثیہ ہے :-

۱۶۔ ذرہ ہے آفتاب درِ بو تراب کا

یہ وہی مرثیہ ہے جو مرزا دبیر نے راجہ میوارام (نواب افتخار الدولہ) کی مجلس میں پڑھا تھا اور جس کی بنا پر ضمیر اور دبیر کے درمیان تعلقات منقطع ہو گئے تھے۔ سوانح کے باب میں یہ واقعہ تفصیل کے ساتھ بیان ہو چکا ہے۔ لیکن تعجب یہ ہے کہ اتنا اہم اور تاریخی مرثیہ 'دفتر ماتم' میں شامل نہ ہو سکا اس مرثیے کو ڈاکٹر اکبر حیدری نے "شاعر اعظم مرزا سلامت علی دبیر" میں شائع کیا ہے :-

سرفراز، لکھنؤ مرزا دبیر نمبر کے مطابق ذیل کا مرثیہ غیر مطبوعہ ہے :-

۱۷۔ اے خالق سبحاں تو مری عقل رسا کر

اس کے علاوہ "کلام دبیر" مطبوعہ سرفراز قومی پریس لکھنؤ میں دبیر کا درجہ ذیل مرثیہ چھپا ہے :-

۱۸۔ آمد خزاں کی گلشن خیر الہ را پہ ہے

درجہ ذیل مرثیوں کے بارے میں کاظم علی خاں لکھتے ہیں کہ یہ مرثیے "سیری نظر سے مطبوعہ شکل میں نہیں گزرے" :-

۱۹۔ انسان کو تدارک انجام چاہیے۔

۲۰۔ مقتل ہے چین فصل بہاری کی ہے آمد۔

۲۱۔ اے باغ طبع رنگ بہار سخن دکھا۔

مندرجہ ذیل مرثیوں کے بارے میں کاظم علی خاں کا خیال ہے کہ اگر یہ دبیر کا کلام

ہے تو عجیب نہیں کہ یہ ضمنی مطلعے ہوں۔

۲۲۔۔ سحر کو آلِ نبی جب میانِ شام آئے

۲۳۔ سجاد کو فرصت جو ملی دفنِ پدر سے

ان کے علاوہ نول کشور کی جلدوں میں شامل شدہ درج ذیل مرثیے
”دفتر ماتم“ میں شامل نہیں ہیں۔

۲۴۔ اے مومنو! شبگیر دو عالم کے شرف ہیں

۲۵۔ اے فکرِ نظم آمدِ مضمون کا وقت ہے

۲۶۔ جب اربعین کو آئے حرمِ قتل گاہ میں

۲۷۔ جب رن میں بوستانِ پیمبر سے اتباع

۲۸۔ جب کوترج کی شب قبرِ نبی پر گئے شبگیر

۲۹۔ روانہ نہرِ لبن کو جو شبگیر خوار ہوا

۳۰۔ عزیز و حادثہ، نو فلک دکھاتا ہے۔

۳۱۔ آمدِ گل مراد حسن پر خزاں کی ہے

۳۲۔ گلِ گوئے رخسارِ فلک گرد ہے رن کی

۱۔ کاظم علی خاں نے ”نلائشِ دبیر“ ص ۱۹ پر ایسے مطبوعہ مرثیوں کی فہرست دی ہے جو ”دفتر ماتم“ میں شامل نہیں ہیں اس فہرست میں یہ مرثیہ نہیں البتہ اشاریہ میں ص ۲۸۵ پر یہ مرثیہ شامل فہرست ہے۔

۲۔ اس مرثیے کو بھی کاظم علی خاں نے ان مطبوعہ مرثیوں کی فہرست میں شامل نہیں کیا ہے جو ”دفتر ماتم“ میں نہیں ہیں (راقم)

۳۔ مرثیہ ہائے مرزا دبیر، مطبوعہ نول کشور مملوکہ مولانا آزاد لائبریری مسلم یونیورسٹی علیگڑھ کی جلدوں میں یہ دونوں مرثیے شامل نہیں ہیں۔ جلدیں بوسیدہ ہیں اور سرورق نہ ہونے کے سبب اشاعت کا حوالہ ممکن نہیں کاظم علی خاں نے اپنی محولہ بالا فہرست اور اشاریہ میں ان کو شامل کیا ہے۔ (راقم)

افضل حسین ثابت نے میر دستور علی بلگرامی کے حوالے سے ایک مجموعہ مراٹھی
 "دفتر پریشاں" کا ذکر کیا ہے جس میں دبیر نے بیسٹ چہرے، بیسٹ رخصتیں،
 بیسٹ رجز، بیسٹ لڑائیاں، بیسٹ سراپا اور بیسٹ بین و بیان شہادت نظم
 کیے ہیں۔ گویا اس مجموعے کو بیس منفرد اور مکمل مرثیوں میں تقسیم کیا جاسکتا
 ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ بشمول ۲۲ مراٹھی محولہ بالا یہ تعداد باؤٹ ہو جاتی
 ہے اس کے بعد مجموعی تعداد اس طرح ہوگی:-

$$۳۳۸ + ۵۲ = ۳۹۰ \quad (\text{تین سو نوے})$$

ان مرثیوں کے علاوہ سید مسعود حسن رضوی (مرحوم) کے ذاتی کتابخانے
 میں دبیر کے غیر مطبوعہ مرثیوں کی چھ قلمی بیاضیں راقم کی نظر سے گزری ہیں
 ان بیاضوں کی تفصیل یہ ہے کہ ایک جلد میں ۲۳ مرثیے ہیں اگرچہ فہرست
 میں مرثیوں کی تعداد ۶۶ دی گئی ہے۔ ان ۲۳ مرثیوں میں ایک مرثیہ منیر کا
 ایک دنگیر کا اور ایک خلیق کا ہے۔ ان تین مرثیوں کے بعد اس بیاض میں
 دبیر کے مرثیوں کی تعداد چالیس ہے۔ دوسری جلد میں گیارہ مرثیے ہیں
 جب کہ فہرست میں تعداد ۵۱ دی گئی ہے۔ تیسری جلد میں ۲۳ مرثیے ہیں اور
 فہرست میں تعداد ۵۱ ہے۔ چوتھی جلد کی فہرست میں بھی ۵۱ مرثیے ہیں لیکن
 بیاض میں کل ۳۳ مرثیے ملتے ہیں۔ ایک مرثیے میں تخلص پڑھا نہیں جا سکا
 تاہم یہ تخلص دبیر نہیں ہے اس کے علاوہ ایک مرثیے میں تخلص قیصر ہے۔ اس
 طرح چوتھی جلد میں دبیر کے مرثیوں کی تعداد ۳۱ رہ جاتی ہے۔ پانچویں جلد میں
 ۳۲ مرثیے ہیں اور فہرست میں تعداد ۶۷ دی گئی ہے۔ چھٹی جلد میں گیارہ
 مرثیے ہیں اور فہرست میں تعداد ۱۴ دی گئی ہے۔

اس طرح ان قلمی بیاضوں میں دبیر کے مرثیوں کی تعداد ۱۴۸ ہے جن میں سے دس مرثیے دستر ماتم کی جلدوں میں شائع ہو چکے ہیں ان کو منہا کرنے کے بعد غیر مطبوعہ مرثیوں کی تعداد ۱۳۸ باقی رہی ہے گوشوارہ درج ذیل ہے۔

جلد	مراثی مندرجہ فہرست	مرثی مرقومہ	مراثی غیر	مراثی دبیر
۱	۶۶	۴۳	۳	۴۰
۲	۵۱	۱۱	x	۱۱
۳	۵۱	۲۳	x	۲۳
۴	۵۱	۳۳	۲	۳۱
۵	۶۶	۳۲	x	۳۲
۶	۱۴	۱۱	x	۱۱
	۳۰۰	۱۵۳	۵	۱۴۸

$$\begin{array}{r}
 ۱۴۸ \\
 ۱۰ \text{ — مرثی مطبوعہ} \\
 \hline
 + ۱۳۸ \\
 \hline
 ۳۹۰ \\
 \hline
 ۵۲۸ \text{ — حاصل}
 \end{array}$$

یعنی مجموعی تعداد جو دبیر کے مرثیوں کی حاصل ہوتی ہے وہ ۵۲۸ (پانچ سو اٹھائیس) ہے تاہم اس تعداد کو غیر مکمل کہا جاسکتا ہے اس لیے کہ مذکورہ بالا چھٹے بیاضوں کی فہرست میں جو مرثیے درج کیے گئے ہیں مگر بیاضوں میں وہ جملہ مرثیے نقل نہیں کیے گئے ہیں (یہ بیاضیں غیر مکمل ہیں) ان غیر محصلہ مرثیوں کو بھی اس تعداد میں شامل کیا جاسکتا ہے اس لیے کہ فہرستوں میں مرثیوں کے مطالعے مندرجہ ہونے کا مطلب یہ ہے کہ ان مرثیوں

کا وجود ہونا چاہیے لیکن اصل مرثیوں کی عدم موجودگی میں اور محققہ مرثیوں میں مراۃ غیر شامل ہونے کی بنا پر یہ نہیں کہا جاسکتا کہ ان بیاضوں میں مراۃ غیر کی اصل تعداد کیا ہوئی۔ لہذا شیعہ کا فائدہ اٹھاتے ہوئے ان غیر محققہ مرثیوں کو ہم دبیر کے مرثیے تسلیم کیے لیتے ہیں۔ ان بیاضوں میں مرثیوں کی تعداد تین ہشت سو دی گئی ہے جن میں سے دس مراۃ مطبوعہ اور پانچ مراۃ غیر نکالنے کے بعد دبیر کے غیر مطبوعہ مرثیوں کی تعداد دو سو پچاسی (۲۸۵) نکلتی ہے اس پر تین سو نوے (۳۹۰) کو جمع کیجیے تو یہ تعداد ۶۷۵ ہو جاتی ہے۔

یہاں اس بات کا اعادہ ضروری ہے کہ دبیر کے مرثیوں کی یہ تعداد مفروضہ ہے خصوصاً اس واقعے کے پیش نظر کہ مطبوعہ اور غیر مطبوعہ مرثیوں میں بندوں کی اتنی تکرار ہے کہ اگر ان مکرر بندوں کو یکجا کر لیا جائے تو مرثیوں کی ایک معقول تعداد وجود میں آسکتی ہے جسے ۶۷۵ میں سے منہا کرنا پڑے گا۔ تکرار کا عالم یہ ہے کہ اکثر مقامات پر صرف دو یا تین بندوں کے فرق سے دوسرا مرثیہ تشکیل دے لیا گیا ہے اس کے علاوہ یہ امر بھی ملحوظ خاطر رہے کہ دبیر کے مرثیوں میں جتنا الحاقی کلام تحقیق ہو سکا وہ تو سامنے آگیا لیکن اور کتنا کلام الحاقی ہے نیز کتنے اور مرثیے پیوند زدہ ہیں اس سے تعلق سے کچھ نہیں کہا جاسکتا۔ اس کے باوجود یہ حقیقت ہے کہ کلام کی یہ مقدار کسی بھی شاعر کے یہاں بہت بڑی مقدار ہے اس پر دبیر کے چند اور غیر مطبوعہ مرثیے اگر ظہور میں آ بھی جائیں تو کلام کی اصل مقدار پر اس کا کوئی اثر نہیں پڑتا بہر حال اس بحث کے بعد آزاد کے اس قول کی حقیقت واضح ہو جاتی ہے کہ دبیر نے تین ہزار مرثیے کہے یا دبیر لوں کے بقول مرزا کے ہزاروں مرثیے ان کی لاپرواہی کی نذر ہو گئے۔ اس پر ستیزا د حیات دبیر کی یہ روایت کہ دبیر نے غزلوں کے

تین دیوان مکمل کیے تھے مگر انھوں نے مشہر نہیں کیے۔ اس قول کی صداقت کا حال جاننا ہو تو درج ذیل اشعار ملاحظہ ہوں :-

دفن کرنا مجھ کو کوئے یار میں	قبر بلبیل کی بنے گلزار میں
اپنے یوسف کا عزیز ہوں غلام	چاہے مجھ کو بیچ لے بازار میں
سر مرا لٹکا کے قاتل نے کہا	بھل رکا ہے آج نخل دار میں
بعدِ مردن میرے لاشے کو دبیر	جا کے رکھنا کوچہ دلدار میں

اگر وہ غیرتِ شمشاد جائے سیر گلشن کو	گلوئے سرو میں پہنائے قمری طوق گردن کو
گلوں کی بے شباتی پر جو اس کا دھیان جاتا ہے	تو کیا روتی ہے شبِ شبنم منہ پہ رکھ کر گل کو امن کو
رواں کرتا تھا خنجر کا گاہے روک لیتا تھا	عجب ناز و ادا سے اس نے کاٹا میری گردن کو
دینا ان تنگ چشموں سے نہ چشم مہر تو رکھیو	کسی کے حال پر روتے نہ دیکھا چشم سوزن کو

ان اشعار کی زبان و بیان صاف غمازی کر رہے ہیں کہ شاعر یا تو مبتدی ہے یا غزل کا مرد میدان نہیں ہے صرف امثال امر کی خاطر اس نے غزل کی طرف توجہ دی ہے ورنہ لکھنؤ کی فضا میں غزلوں کے تین دیوان مکمل کرنے والے شاعر کی غزل کا یہ انداز نہیں ہو سکتا۔ یہاں دبیر کی غزل گوئی کا حال وہی ہے جو غالب کی مرثیہ گوئی کا۔

۱۔ حیاتِ دبیر ص ۲۸۰۔ نوٹ :- دبیر کی ایک غزل کا نظم علی خاں نے "آج کل" ستمبر ۱۹۷۶ء کے شمارے میں ص ۲ پر شائع کی ہے۔ غزل کا مطلع ہے تل نمایاں ہے نہیں عارض تا باں کے تلے ہے ستارا کہیں روشن مہ تاباں کے تلے اس طرح مرزا دبیر کی اب تک دستیاب شدہ غزلوں کی تعداد تین ہو جاتی ہے۔

دبیر کی بحریں

دبیر کے مرثیے عام طور پر ان چار بحریوں میں ملتے ہیں

۱۔ بحر ہزج مثنیٰ مکفوف مکسور۔ مفعول مفاعیل مفاعیل فاعلن

(اے دبیر نظم دو عالم کو ہلا دے)

۲۔ بحر مضارع مثنیٰ مکفوف مخدوف۔ مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن

(یا رب مجھے مرتجع خلدِ بریں دکھا)

۳۔ بحر رمل مثنیٰ مکسور۔ فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن

(جب ہوئی ظہر تنگ قتل سپاہِ شبیر)

۴۔ بحر محبت مثنیٰ (ضرب) مفاعیلن فعلاتن مفاعیلن فعلن

(روانہ نہر لسن کو جو شیر خوار ہوا)

ان کے علاوہ جو دیگر بحریں دبیر کے یہاں ملتی ہیں وہ مندرجہ ذیل ہیں۔

۵۔ بحر جزم سدس مرفوع مقلع۔ مفتعلن فاعلن فعولن

(روزِ دہم کا یہ ماجرا ہے)

۶۔ بحر ہزج سالم مثنیٰ مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

(عزیزِ آج پہلی رات ہے ماہِ محرم کی)

۷۔ بحر جزم سطوی مرفوع مفتعلن مفتعلن فاعلن

(جب رہے میدان میں تنہا حسین)

۸۔ بحر رمل مثنیٰ مخدوف الآخر فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

۱۔ جعفر صادق کا رتبہ خلق میں مشہور ہے

۲۔ جب شب عاشور سے نور بھر پیدا ہوا

۳۔ جب صفِ آرائی کی میواں میں سپاہِ شام نے

۹۔ بحر مضارع مثنیٰ اضر بکفون مفعول فاعل لاتن مفعول فاعل لاتن
(جب اہل بیت آئے لاشوں پہ اقرار کئے)

ابھی مرزا دبیر کے سلام اور رباعیات وغیرہ کا ذکر نہیں ہوا ہے اور اگرچہ موضوع کا مقصد دبیر کے مرثیوں کی تعداد پر گفتگو کرنا ہے لیکن دبیر کی دیگر تصنیفات کو اس موضوع سے ایک خاص رعایت اس لیے حاصل ہے تاکہ کلام کی ممکنہ مقدار کے جائزے میں مدد مل سکے۔ سر دست مرزا دبیر کی نثری تصنیف ”ابواب المصائب“ محل نظر ہے۔ اس کتاب کا حوالہ سوانح کے باب میں گزر چکا ہے۔ اس کتاب میں چھ ابواب ہیں جن میں سورہ یوسف کی بنیاد پر حضرت یوسفؑ کا قصہ بیان کیا گیا ہے اور مقصود بیان فضیلت اہل بیت اور شہادت امام حسینؑ ہے۔ نثر کا انداز وہی جو اکثر کتب دینی کے تراجم میں نظر آتا ہے۔ نمونہ ملاحظہ ہو:-

بنابر تالیف اس کتاب ”ابواب المصائب“ کی مقرر کی گئی کیفیت نزول سورہ یوسف علیہ السلام پر اور مطابقت مصائب یوسف آل عبا یعنی جناب سید الشہداء علیہ التَّحیَّۃ والثناء و اہل بیت رسول خدا پر۔ اور مصائب حسین ابن علی علیہ السلام۔ چنانچہ تمام کیفیت سورہ مسطور مشتمل کی گئی شش باب میں۔

مرزا دبیر کی اس نثری تصنیف کا تذکرہ ہمارے موضوع سے ایک نسبت اضافی رکھتا ہے اس کا تذکرہ اس لیے ضروری سمجھا گیا کہ دبیر کی ہر تصنیف ان کے مرثیوں کی تعداد کے اندازے میں مددگار ثابت ہو سکتی ہے اور یہ قیاس کرنے میں مدد مل سکتی ہے کہ ایک ادیب اپنی زندگی میں آخر کتنا ادب تخلیق کر سکتا ہے۔

اوپر ”دفتر ماتم“ کی چودہ جلدوں کا تذکرہ کیا گیا ہے۔ باقی چھ

جلدوں کا احوال یہ ہے کہ پندرہویں جلد میں ایک مثنوی "احسن بقصص" ہے جس میں چوڑا معصومین کی ولادت کا حال نظم ہوا ہے اور ایک مثنوی "معراج نبیہ" ہے۔ سولہویں، سترہویں اور اٹھارہویں جلد میں ردیف وار سلام ہیں جن کی تعداد ۳۳۲ ہے۔ ان میں ایک بڑی تعداد ان سلاموں کی بھی شامل ہے جو شاگردان دبیر کی تصنیف ہیں۔ انیسویں جلد کے سلام خمس ہیں اور تعداد ۶۴ ہے۔ بیسویں جلد میں رباعیاں نوے واقعات، تضمین، مناجات اور قطعات وغیرہ شامل ہیں۔

دبیر کے یہاں ان جملہ اصناف سخن اور کلام کی مقدار کے پیش نظر یہ اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ انھوں نے اپنی زندگی میں ممکنہ طور پر کتنے مرثیے کہے ہوں گے۔ اور پرہم نے دبیر کے مرثیوں کی تعداد کا اندازہ ۶۷۵ لگایا ہے تاہم تحقیق اور دریافت کے بعد اس میں تبدیلی کی گنجائش موجود ہے۔ لیکن یہاں یہ امر بھی قابل لحاظ ہے کہ تعداد کے اس ظن و تخمین میں صرف مثبت رویہ اپنا یا گیا ہے یعنی وہ سارے امکانات جو تعداد میں اضافے کا باعث ہو سکتے ہیں ان کا تو لحاظ رکھا گیا ہے لیکن منفی امکانات مثلاً بندوں اور مرثیوں کی تکرار نیز الحاق وغیرہ کو نظر انداز ہی کیا گیا ہے۔ اس کے باوجود یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ مرزا دبیر کے مرثیوں کی تعداد ہزاروں یا صرف ہزار تک ہونا بالکل غلط پر مبنی ہے۔

دبیر کی مرثیہ نگاری

اوائل عہد

سوانح کے باب میں تذکرہ ہو چکا ہے کہ مرزا دبیر نے ۱۸۱۵ء میں شاعری کی ابتدا کی اور ۱۸۷۵ء میں ان کا انتقال ہوا۔ اس طرح ان کی شاعری کا زمانہ ساٹھ سال سے زیادہ عرصے پر محیط ہے لیکن انہوں نے پہلا مرثیہ کب اور کون سا کہا ہوگا یہ بات قطعیت سے کہنا تقریباً ناممکن ہے۔ انفل حسین ثابت نے لکھا ہے کہ ابتدائی مرثیوں میں مرزا کا مرثیہ مشہور تھا نہ

بانو پچھلے پہر اصغر کے لیے روتی ہے۔

لیکن اس کے بعد لکھتے ہیں: ”بعض کہتے ہیں یہ مرزا کا پہلا مرثیہ ہے، بعض کہتے ہیں پہلا نہیں لیکن ابتدائی مرثیوں میں اس کی بہت شہرت تھی۔“ اس حوالے سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ خود دبیر یوں کو اس بات کا علم یقین نہیں تھا کہ مرزا کا پہلا مرثیہ کون سا ہے اور وہ کب کہا گیا تھا۔ البتہ ان کے اکثر مراثنی کے زمانہ تصنیف کا اندازہ ان محاسن کے زمانہ انعقاد کی مدد سے لگایا جاسکتا ہے جہاں کہ وہ مرثیے پڑھ گئے۔ مثلاً حیات دبیر اور سبع مثانی میں مرزا دبیر کی جس مجلس کا سب سے پہلے تذکرہ ہوا ہے وہ غازی الدین حیدر کی درباری مجلس ہے جس میں دبیر نے یہ مرثیہ پڑھا تھا

داغِ غم حسین میں کیا آب و تاب ہے

غازی الدین حیدر ۱۸۱۲ء میں سند نشین ہوئے اور ۱۸۲۷ء میں

ان کا انتقال ہوا۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ مرزا دبیر ابھی میرض میر کے شاگرد بھی نہ ہوئے تھے جب غازی الدین حیدر نے اودھ کا اقتدار سنبھالا اور جب ان کا انتقال ہوا تو مرزا کی شاعری کو ۱۳ سال کا زمانہ گزر چکا تھا اور وہ اپنی عمر کی ۲۵ منزلیں طے کر چکے تھے۔ لیکن دبیر کے سوانح نگاروں نے ان کی مجالس کی تاریخوں کا کہیں تذکرہ نہیں کیا ہے۔ اگرچہ زیر حوالہ مجلس اس زمانے میں ہوئی تھی جب لکھنؤ میں مرزا دبیر کی شہرت ہو چکی تھی اس لیے کہ مرزا حسین خیسر نے لکھا ہے کہ "مرزا صاحب کا شہرہ کلام و کمال سنکر پہلے بادشاہ اودھ غازی الدین حیدر مرحوم نے چوب دار بھیج کر اپنے عزا خانے میں مرثیہ پڑھنے کو بلوایا۔ اس واقعے کا اور اس کے بعد مرزا دبیر کی جملہ مجالس کا دبیریوں نے جس انداز میں ذکر کیا ہے اس سے گمان ہوتا ہے کہ دبیریوں کے علم میں مرزا دبیر کی یہی پہلی مجلس رہی ہوگی لیکن اس مجلس کا سبب چونکہ شہرت تھی اور شہرت چند دن کی بات نہیں ہوتی اس سے یہ قیاس تو یقین میں بدل جاتا ہے کہ یہ مجلس غازی الدین حیدر کے اواخر عہد میں ہوئی ہوگی اور مرزا دبیر کی شہرت بھی ظاہر ہے ان مجالس کی بنیاد پر بھی جہاں کہ وہ مرثیہ پڑھتے رہے تھے۔ لہذا یہ مرثیہ مرزا کے اوائل عہد کا تو ہو سکتا ہے پہلا یا بالکل ابتدائی مرثیہ نہیں ہو سکتا۔ اس بحث کا ایک منطقی پہلو یہ بھی ہے کہ شاہی مجلس میں پڑھنے کے لیے دبیر نے کسی ارتقا یافتہ مرثیہ کا انتخاب کیا ہوگا (جیسا کہ خود مرثیہ سے ظاہر ہے) اور ایسا کوئی مرثیہ ان کے آغاز عہد میں نہیں مل سکتا۔

ردالموازنہ میں دبیر کے کچھ ایسے مرثیوں کا ذکر ہوا ہے جو مصحفی کے زمانے کے ہیں مثلاً

۱۔ تاریخ اودھ جلد ۲ ص ۲۰۲ — ۲۔ سبع مثانی ص ۱۶

۳۔ ملاحظہ ہو ص ۵۳ تا ۶۶۔

- ۱۔ خیمہ چرخ سے خورشید جو باہر نکلا
 - ۲۔ جب کہ سجاد حزیں قیدِ ستم سے چھوٹے
 - ۳۔ خیمے سے شہ کے قدرتِ حق کا ظہور ہے
 - ۴۔ خورشید کا طلوع ہے برنجِ خیام سے
 - ۵۔ تاریخ جب آئی شہ والا کے سفر کی
 - ۶۔ آچھوٹے مسافر تجھے چھپاتی سے لگا لوں
- مصطفیٰ کا انتقال ۱۸۲۲ء میں ہوا اور ردالموازنہ کی عبارت کو اگر صحیح مان لیا جائے تو مندرجہ بالا مرثیہ مرزا دبیر کی ۲۲ سال کی عمر تک کے، میں اس کے علاوہ سوانح کے باب میں میر علی سوز خواں کا واقعہ نقل ہوا ہے جن کو دبیر نے ذیل کے مرثیے سوز پر پڑھنے کے لیے دیے تھے۔

- ۱۔ باغِ فردوس سے یہ بزمِ عزا بہتر ہے
 - ۲۔ بخدا تاجِ سرِ شریٰ خدا ہے شبیر
 - ۳۔ جب ہوئی ظہر تلک قتلِ سپاہِ شبیر
- ان میں سے ایک مرثیہ دبیر نے کسی دوسرے سوز خواں کو بھی دے دیا تھا اس پر میر علی سوز خواں نے دبیر کو ایک تہدید آمیز خط لکھا تھا جس میں یہ فقرہ محفلِ نظر ہے "اگر نامور مرثیہ گو بننا چاہتے ہو" اس سے ثابت ہوتا ہے کہ ابھی مرزا دبیر کی شہرت بھی نہ ہوئی تھی جب انہوں نے یہ مرثیہ تصنیف کیے اور کہا جاسکتا ہے کہ یہ مرثیہ غازی الدین حیدر کی درباری مجلس سے قبل ہی نظم کیے جا چکے تھے۔

صفحاتِ ماقبل میں مسعود حسن رضوی (مرحوم) کے ذاتی کتاب خانے کے حوالہ سے دبیر کے مرثیوں پر مشتمل چھ قلمی بیاضوں کا ذکر ہو چکا ہے۔ ان میں

دس مرثیے ایسے ہیں جن پر تاریخ کتابت درج ہے جس کی بنیاد پر ان مرثیوں کے قریب تر زمانہ تصنیف کا تعین یقین کے ساتھ کیا جاسکتا ہے۔ ان میں سب سے ابتدائی تاریخ ۱۸۲۹ء (۱۲۴۵ھ) ہے جو اس مرثیے پر درج ہے۔

”زینب کے پسر معرکہ آرائے و غاتھے“

اس مرثیے پر ہم تاریخ کے باب میں بحث کر چکے ہیں۔ اس کے بعد کی تاریخ ۱۸۴۰ء (۱۲۵۶ھ) ہے جو اس مرثیے پر درج ہے۔

جب قیدیوں کو راہ میں ماہِ صفر ہوا

لیکن واقعات و شواہد کی بنیاد پر ان میں سب سے پہلا مرثیہ دہی ہے جو غازی الدین حیدر کی مجلس میں پڑھا گیا تھا۔ اگرچہ دوسرے ابتدائی مرثیوں کے مقابل یہ بالکل ابتدائی مرثیہ نہیں معلوم ہوتا۔ بہر حال اس بحث کی بنیاد پر ہم درج ذیل مرثیوں کو مرزا دھیر کے ابتدائی مرثیے قرار دے سکتے ہیں۔

- ۱۔ خیمہ چرخ سے خورشید جو باہر نکلا
- ۲۔ جب کہ سجادِ حسنیں قید ستم سے چھوٹے
- ۳۔ خیمے سے شہ کے قدرتِ حق کا ظہور ہے
- ۴۔ خورشید کا طلوع ہے برنجِ خیام سے
- ۵۔ تاریخ جب آئی شہِ والا کے سفر کی
- ۶۔ آچھوٹے مسافر تجھے چھاتی سے لگا لوں
- ۷۔ جب قیدیوں کو راہ میں ماہِ صفر ہوا
- ۸۔ باغِ فردوس سے یہ بزمِ عزا بہتر ہے
- ۹۔ بخدا تاجِ سرِ عرشِ خدا ہے شبیر
- ۱۰۔ جب ہوئی ظہر ملک قتلِ سپاہِ شبیر
- ۱۱۔ بانو پچھلے پہرِ صفر کے لیے روتی ہے

۱۲۔ زینب کے سپر معرکہ آرائے و غا تھے

۱۳۔ دارِ غمِ حسین میں کیا آب و تاب ہے

ان مرثیوں کے علاوہ وہ سارے مرثیے جو مختصر ہیں اور جناب بانو، جناب صفرا اور شبیر کے حال میں ہیں ان کو ابتدائی مرثیے قرار دیا گیا ہے۔ اور یہ واقعہ ہے کہ مرزا دبیر کے وہ مرثیے جو واقعات و روایات کے بیان پر مشتمل ہیں اور مختصر ہیں وہ عام طور پر ابتدائی دور کے مرثیے ہیں تاہم یہ کلیہ بھی نہیں ہے اس لیے کہ مختصر مرثیے تشکیل جدید کے بعد بھی کہے گئے تھے جو موضوع کے اعتبار سے ابتدائی دور کے مرثیوں سے مشابہ ہیں لیکن یہاں جو چیز مابہ الامتیاز ہے وہ زبان و بیان کا معیار ہے اور حقیقتاً ہی اک معیار ہے جو دبیر کے ابتدائی اور ارتقائی دور کے درمیان خط امتیاز کھینچتا ہے۔ بہر حال 'ردالموازنہ' کی نشان دہی پر مندرجہ ذیل مرثیوں کو بھی ابتدائی مرثیوں میں شمار کیا جاسکتا ہے۔

۱۴۔ زنداں کی طرف ہند جو پھلے پہر آئی

۱۵۔ حرم میں آمدِ ہندہ کی جب خبر آئی

۱۶۔ صفرا کو عجب فرقتِ شبیر کا غم ہے

۱۷۔ جب کہ خط صفرا نے بہر سبطِ پمیر لکھا

۱۸۔ جب خواب میں بانو کو نظر آگئی زہرا

۱۹۔ حضرت کو ہوا ماہِ محرم جو سفر میں

۲۰۔ ہائے کیا آلی پمیر پہ مصیبت آئی

۲۱۔ محل سے ہند کا زنداں میں جب ورود ہوا

۲۲۔ صبح عاشور نے جب چاک گریبان کیا

۲۳۔ جس دم اسیرِ عسرتِ مشکل کشا ہوئی

۲۴۔ میثرب سے شہ صابر و شا کر کا سفر ہے۔

۲۵۔ صفرا کو نہ امید رہی جب کہ شفا کی۔

۲۶۔ جب قبر سکینہ پر حرم آئے سوم کو۔

۲۷۔ جب سرا سیمہ وطن سے شہ ابرار چلے۔

۲۸۔ یہ دن وہ ہیں کہ مدینہ نبی کا دیران ہے۔

۲۹۔ شیریں کو جب حسین نے آزاد کر دیا۔

۳۰۔ تنہا شبِ فرقت میں بکا کرتی تھی صفرا

ان میں ابتدائی چار مرثیے یعنی ۱۲ تا ۱۷ غیر مطبوعہ ہیں اور ان چھ قلمی بیاضوں سے ماخوذ ہیں جو سید مسعود حسن رضوی مرحوم کے کتب خانے میں ہیں ان کے علاوہ دیگر مرثیے مطبوعہ ہیں اور دفتر اتم کی جلدوں میں موجود ہیں اور جیسا کہ اوپر ذکر ہو چکا ہے کہ مرزا دبیر کے ابتدائی اور ارتقائی دور کے مرثیوں کے درمیان سب سے بڑا امتیاز زبان و بیان کا معیار ہے چنانچہ اس معیار پر ان کے اوائل عہد کے مرثیوں کی ایک طویل فہرست تیار کی جاسکتی ہے لیکن کسی خارجی شہادت کی عدم موجودگی میں ہم اس فہرست کو ان تیس مرثیوں تک ہی محدود رکھیں گے یہ مرثیے انھیں موضوعات پر مشتمل ہیں جن کی ردالمواز نہ میں نشان دہی کی گئی ہے نیز مختصر ہیں۔ ان میں طویل ترین مرثیہ ہے: ”جب سرا سیمہ وطن سے شہ ابرار چلے“ جو ۶۵ بندوں پر مشتمل ہے اور مختصر ترین مرثیہ یہ ہے: ”صفرا کو نہ امید رہی جب کہ شفا کی“ جس میں کل ۲۵ بند ہیں۔

اس تہید کے بعد ہم مرزا دبیر کی ابتدائی عہد کی مرثیہ نگاری سے بحث کریں گے جس کے لیے ان کے بعض مرثیوں کا تنقیدی جائزہ ضروری ہے لیکن یہاں اتنا اور عرض کر دیں کہ ہم نے مرزا کے اوائل عہد کو ۱۲۴۹ھ (۱۸۳۳ء)

تک رکھا ہے اور اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ ۱۸۳۳ء سے تشکیل جدید کا دور شروع ہوتا ہے اور مرثیہ اپنی ہیئت اور موضوع کے لحاظ سے ایک نئے عہد میں داخل ہو جاتا ہے۔ اگرچہ ۱۸۳۳ء سے قبل بھی مرزا دبیر کے یہاں نئے موضوعات پائے جاتے ہیں تاہم ان موضوعات کا التزام یا شعوری اہتمام ۱۸۳۳ء کے بعد ہی شروع ہوتا ہے۔ گویا تشکیل جدید نہ صرف مرثیے کی تاریخ کا ہی ایک موڑ ہے بلکہ دبیر کی مرثیہ نگاری کا بھی موڑ ہے۔ اس وقت تک ان کی عمر ۳۱ سال ہو گئی تھی اور ان کی شاعری کی ۱۹ سال۔ اس میں شک نہیں کہ فنی پختگی کے لیے ۳۱ سال کی عمر نا کافی ہے لیکن شعری تجربے کے لیے ۱۹ سال خاصا طویل عرصہ ہے۔ اس عرصے میں مرزا دبیر کن شعری تجربات سے گزرے اور ان کے فن کو کتنی پختگی حاصل ہوئی اس کا اندازہ تو آئندہ صفحات میں ہوگا۔ سر دست ہماری بحث کا موضوع مرزا دبیر کی ابتدائی مرثیہ نگاری ہے چنانچہ گفتگو کے لیے ہم اس مرثیے کا انتخاب کرتے ہیں:-

باغ فردوس سے یہ بزم عزا بہتر ہے۔

اس مرثیے کا حوالہ مذکورہ بالا فہرست میں دیا جا چکا ہے۔ اس کے چند بند ملاحظہ ہوں:

باغ فردوس سے یہ بزم عزا بہتر ہے عیش و راحت سے یہ فریاد و بکا بہتر ہے
ہستی خھر سے اس غم میں قضا بہتر ہے کیمیا سے بخدا خاکِ شفا بہتر ہے
لطف جو یاد الہی میں ہے حکیمیر میں ہے
وہ ثواب اور وہ لذت غم شبیر میں ہے

بمقدار سے اس بزم کی واقف ہے خدا کہ ملک آن کے پڑھتے ہیں یہاں صل علی
 کون کون آ کے یہاں ہوتے ہیں بقیہ افزا حیدر شہید و شہید و نبی و زہرا
 فاطمہ قبر میں یک لحظہ نہیں موتی ہے
 بس انہیں مجلسوں میں پھرتی ہے اور روتی ہے

ماہم سبیل پیمبر میں جو بال ہیں مشغول ہاتھ ان شخصوں کے آنکھوں سے لگاتے ہیں ہوں
 اشک ہون کو ہے یہ مرتبہ و جاہ حصول گود میں شل گہر بھرتی ہے چن چن کے تول
 اور یہ کہتی ہے نہ بھولیں گے یہ احسان ترے
 تو مرے بیٹے کو دیتا ہے میں قربان ترے

یہ مرثیہ جیسا کہ ان بندوں سے ظاہر ہے مجلس عز کی فضیلت کے بیان سے شروع ہوا
 ہے اور مرثیے کے اس مواد اور ان موضوعات کا پتہ دیتا ہے جو تشکیل جدید
 سے قبل مرثیے میں پائے جاتے تھے۔ دبیر نے جب مرثیہ گوئی کا آغاز کیا دیگر
 فصیح، صمیم اور خلیق وغیرہ کا زمانہ تھا۔ ان کے علاوہ سکندر اور سید محمد تقی
 کے مرثیے کانوں میں گونج رہے تھے۔ سودا نے اگرچہ مرثیے کی ہیئت کو مکمل
 کر دیا تھا ساتھ ہی موضوعات میں بھی ایک تنوع پیدا ہو گیا تھا لیکن ہنوز
 مرثیہ رزمیہ نہیں ہوا تھا یا یوں کہیے کہ جدید نہ ہوا تھا اس لیے مرزا دبیر کے اس
 دور کے مراثی، الا چند مرثیوں کے، اسی نوعیت کے حامل ہیں۔ زیر نظر مرثیہ ان
 کے ابتدائی عہد کی شاعری کا ایک نمونہ ہے جس سے ان کے تخیلات اور
 زبان و بیان کی ناپختہ کاری کا پتہ چلتا ہے۔ دبیر کے یہاں ابھی شاعری
 جلوہ گر نہیں ہوئی ہے۔ ابھی "حصول ثواب" اور "گریہ عوام" ہی ان کی شاعری
 کی بنیادی خصوصیات ہیں یہی وجہ ہے ان کے یہاں پیرایہ بیان ایک شاعر
 کا نہیں بلکہ اس مرثیہ نگار کا ہے جو عوام کی عقیدت مندی سے فائدہ اٹھانا

چاہتا ہے۔

یہاں مرزا دبیر کی ایک بنیادی خصوصیت کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے جو عہد بہ عہد ارتقاء کے ساتھ نمایاں ہوتی چلی گئی ہے اور وہ یہ کہ مرزا دبیر کے مرثیوں کا شعری اٹھان تو بہت ہی شاندار ہوتا ہے لیکن جیسے جیسے وہ مرثیے کو لے کر آگے بڑھتے ہیں ان کی شعری گرفت ڈھیلی پڑتی جاتی ہے۔ زیر نظر بندوں میں دبیر کی یہ خصوصیت بہت مبہم ہے لیکن پہلے بند کے بعد دوسرے اور تیسرے بند کا بالاستیعاب مطالعہ کیا جائے تو اس خصوصیت کا بخوبی اندازہ ہو سکتا ہے بلکہ پہلے بند کی ٹیپ ہی میں یہ خصوصیت نمایاں ہو گئی ہے۔ ملاحظہ ہو۔

لطف جو یاد الہی میں ہے تبکیر میں ہے

وہ ثواب اور وہ لذت غم شبیر میں ہے

بیان کا تقاضا یہ ہے کہ پہلے مصرعے میں "لطف" کے بعد حرف اشارہ "جو" استعمال ہوا ہے تو دوسرے مصرعے میں اسی اشارہ الیہ کی تکرار ہونی چاہیے تھی لیکن دبیر نے "ثواب" اور "لذت" کی طرف اشارہ دے کر "لطف" کی سانی افادیت کو ختم کر دیا۔ شعر کا مفہوم یوں ہونا چاہیے تھا کہ "جو لطف یاد الہی اور تبکیر میں ہے وہی (لطف) غم شبیر میں ہے" بالفرض یہاں "لطف" کا استعمال بطور تمشیل ہوا ہے تاکہ "ثواب" اور "لذت" کو اس کے مثل پیش کیا جاسکے تو ان الفاظ کا استعمال واقعات سے مخصوص کر دینا ہے جو بیان کا زیادہ بڑا نقص ہے۔ اسی طرح تیسرے بند کا دوسرا مصرع "ہاتھ ان شخصوں کے آنکھوں سے لگاتے ہیں رسول" یہ مصرع حصول ثواب کے مقصد کو تو پورا کرتا ہے لیکن شاعری کا مقصد اس سے ہرگز پورا نہیں ہوتا۔ خاص طور پر شخصوں "کا استعمال

انتہائی غیر فصیح اور غیر مطبوع معلوم ہوتا ہے۔ مختصر یہ کہ ان بندوں میں شاعری بالکل نہیں ہے ہاں ایک بہت ہی کا وعظ ضرور محسوس ہوتا ہے۔

اس مرثیے میں مجلسِ عزاک کی فضیلت کے بعد ایک فاسق و فاجر شخص کا واقعہ نظم کیا گیا ہے لیکن اس سے قبل مرزا دبیر اپنے بیان کو ایک نیا موڑ دیتے ہیں۔

پانی اس بزم میں جب مانگتے ہیں اہلِ عزاک نام سے پانی کے روتی، میں جناب زہرا
اہلِ مجلس سے یہ کہتی ہیں بفریاد و بکا مومنو پانی کے ساغر کو سمجھ کر پینا
تشنہ لب قتل ہوا فاطمہ کا جانی ہے

میرے بیٹے نے نہ پایا یہ وہی پانی ہے
مرزا دبیر کے بیان کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ وہ کسی خاص موضوع کو نظم کرتے ہوئے درمیان میں بکائیہ مضامین ادا کر جاتے ہیں۔ مجلسِ عزاک کی فضیلت ایک مذہبی موضوع ہے اس موضوع کے ساتھ بکائیہ بند کا جوڑ دبیر کے اسی رجحان کو واضح کرتا ہے اور پتہ چلتا ہے کہ شروع ہی سے دبیر کا رجحان بکائیہ مضامین کی طرف زیادہ تھا نیز ان کے نزدیک رونا رلانا مرثیہ گوئی کا اصل مقصد تھا چنانچہ جب بھی کوئی ایسا موقع آجاتا ہے مرزا دبیر چوکتے نہیں ہیں اور خود ارادتاً بھی ایسے مضامین نظم کر جاتے ہیں جس سے مجلس کا رجحان بین و بکا کی طرف منتقل ہو جائے۔

اس کے علاوہ مرزا دبیر کی شاعری کا ایک خاص نقص جو ان کے شعری ارتقا کے ہر موڑ پر نظر آتا ہے وہ یہ کہ دبیر جب کوئی مکالمہ نظم کرتے ہیں تو اکثر کردار کی نوعیت اور موقع و محل کا خیال کیے بغیر مکالمہ خود اپنی زبان میں ادا کر جاتے ہیں۔ یہ عیب زیر نظر بند کی ٹیپ سے ظاہر ہے۔

یہ بند جناب فاطمہ کی زبان سے ادا ہوا ہے لیکن ٹیپ کا پہلا مصرعہ "لشہ لب قتل
 ہوا فاطمہ کا جانی ہے" دبیر نے اپنی زبان میں ادا کیا ہے۔ بلاشبہ بیان کی
 ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ قائل اپنا تذکرہ صیغہ غائب میں کرتا ہے لیکن یہاں
 اس خصوصیت کا اطلاق اس لیے نہیں ہوتا کہ دوسرے مصرعے میں صیغہ واحد
 متکلم کا استعمال ہوا ہے "میرے بیٹے نے نہ پایا یہ وہی پانی ہے" بہر حال
 اس لسانی بحث کا حاصل یہ ہے کہ مرزا دبیر کو جزئیات نگاری پر قابو نہ تھا
 وہ ایک سوزوں طبع انسان تھے لیکن واقعات کے منطقی روابط پر ان کی
 گرفت مضبوط نہ تھی۔ اس کا ایک سبب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ دبیر پرستی، غلوئے
 عقائد اور منطقی قرائن کے درمیان ایک بعد ہوتا ہے جس کی وجہ سے مرزا دبیر
 ایسے مقامات پر ناکام ہو گئے ہیں جہاں وہ واقعہ کی جزئیات پر نظر رکھنے
 کے بجائے اپنے عقائد کے زیر اثر اپنی نفسیاتی گروہوں کو کھولنے میں مصروف
 ہو جاتے ہیں اس مقصد کے لیے دبیر طرح طرح کی روایتیں بیان کرتے
 ہیں۔ اس کی ایک مثال زیر بحث بند ہے، جو کہ بلا اور پانی کے مذہبی تصورات
 کے پس منظر میں نظم کیا گیا ہے۔ آگے یہ انداز ملاحظہ ہو۔

نقل طرفہ مجھے بار آتی ہے یار و اس جا اپنے آقا کی مروت پہ کرو جان فدا
 یعنی اک بندہ اللہ کسی عہد میں تھا تارک صوم و صلوٰۃ اہل گنہ غرقِ خطا
 زانی دے ادب و بادہ کش و فاسق تھا
 پس ساقی کوثر کا مگر عاشق تھا

باوجودیکہ یہ اعمال تھے لیکن وہ پشیر ہر بحرِ روضہ شبیر میں کرتا تھا گزر
 مانگتا تھا یہ دعا بعد زبانت رو کر کہ نقطہ چھ کو بھروسا ہے تمہارا سرور

گو کہ عاصی ہوں پہ دل سے ہوں نثار مولا

سو مری قبر بھی پائیں مزار مولا

جب کہ معورہ ہستی سے ہوئی اس کی قضا جو کہ تھا مجتہد اس عصر میں اے اہل عزا
رات کو عالم رویا میں یہ اس نے دیکھا یعنی میں قبر سے نکلے ہوئے شاہ شہدا

واحبیا شہ دیں کہہ کے حزیں ہوتے ہیں

گود میں لاشہٗ اصغر کو لیے روتے ہیں

عرض کی خواب میں اس مجتہد عادل نے پسرِ فاطمہ کے غم نے رُلا یا ہے مجھے
جلد بتلاؤ جگر ہوتا ہے ٹکڑے ٹکڑے اس سے ارشاد کیا شاہ نے اے دوست مرے

کیوں نہ روؤں کہ یہ اندوہ بجا ہے میرا

اک محب آج کی شب فوت ہوا ہے میرا

کہہ کے یہ اپنے محب کا اسے بتلایا نام پسرِ فاطمہ زہرا نے کیا پھر یہ کلام

جب کہ ہو صبح تو اے مجتہد نیک انجام غسل دینا مرے عاشق کو بآداب تمام

اپنے کاندھے پہ جنازہ بادب دھرنا تو

اور مری پائنتی مدفون اُسے کرنا تو

مجتہد صبح تلک فرش پہ بیدار رہا جب ہوئی صبح تو اس شخص کے گھر میں گیا

غسل بھی آپ کیا اور کفن پہنایا نحر سے دوش پہ بھرا اس نے جنازہ رکھا

لے کے تالوت جو روئے پہ وہ نظر آیا

آئی روئے سے صدا عاشق حیدر آیا

یہ بند دبیر کے ادائے عہد کی شاعری کے نمائندہ بند ہیں جن سے دبیر

کے آغاز شاعری اور اٹھان کا پتہ چلتا ہے اور اس بات کا اندازہ

لگانے میں سد ملیح ہے کہ دبیر کو روایتوں کے بیان پر کتنی قدرت حاصل تھی

بجز اس کے کہ کلام موزوں ہے اور کوئی خوبی ایسی نظر نہیں آتی جس پر شاعری کا اطلاق کیا جاسکے۔ دراصل یہ اس عہد کے اثرات ہیں جس میں مرزا دبیر نے اپنی مرثیہ نگاری کا آغاز کیا تھا یہ داستانوں اور قصے کہانیوں کا ماحول تھا اس ماحول میں مافوق الفطرت کردار اور واقعات کو یقین کا درجہ حاصل تھا لیکن جب کرداروں کو مذہبی تقدیر بھی حاصل ہو جائے تو واقعات کی رسائی یقین سے گزر کر عقائد تک کتنی آسان ہو جاتی ہے اس کا اندازہ مرثیہ نگاری کے اس ارتقا سے ہو سکتا ہے جو کسی بھی تنقید سے محفوظ دامون دبیر کے عہد تک پہنچا اور جب خود دبیر اس روش پر چلے تو اپنی نو عمری اور نو مشقی کی وجہ سے اس میں کوئی خاص رنگ نہ بھر سکے چنانچہ زیر بحث مرثیے کی شاعری اور شعر کے درمیان اگر کوئی فرق ہے تو وہ وزن اور قافیے کا ہے۔ یہاں شاعر کو زبان پر زرا بھی قدرت حاصل نہیں ہے جس کی وجہ سے بیان نہ صرف یہ کہ چست اور گٹھا ہوا نہیں ہے بلکہ تعقید سے بھی خالی نہیں ہے اس کے علاوہ واقعات میں فطری بہاؤ اور منطقی ربط نہیں ہے۔ ایک فاسق و فاجر زانی و بادہ کش کا دل سے شامیلا ہونا اور ہر سحر و سحر و شبیر میں گزر کر نا ایسے واقعات ہیں جن کا اختراع کسی منطقی استدلال پر نہیں بلکہ ذہنی مناسبت کی بنیاد پر ہے۔ اسی طرح تیسرے بند کی ٹیپ میں حسین کا لاشہٗ اصغر کو گود میں لے کر رونا واقعات کے فطری بہاؤ سے کوئی تعلق نہیں رکھتا یہ مضمون صرف بکاٹیہ تاثر پیدا کرنے کے لیے نظم کیا گیا ہے تیسرے بند کا دوسرا مصرعہ ملاحظہ ہو۔

جو کہ تھا مجتہد اس عصر میں اے اہل عزا

اس مصرعے میں اگرچہ تعقید ہے لیکن دبیر کا مقصد غالباً ”مجتہد عصر کی ترکیب

کا اظہار ہے در نہ وہ اس مصرع کو یوں بھی نظم کر سکتے تھے۔ جو کہ تھا
مجتہد اس دور میں اے اہل عزاء۔ اس کے بعد پانچویں بند کی ٹیپ ملاحظہ ہو
اپنے کاندھے پہ جنازہ باد بے ہر ناتو
اور مری پائنتی مدفون اسے کرنا تو

”دھرناتو“ اور ”کرنا تو“ نہایت غیر فصیح اور غیر مطبوع زبان ہے جو سماعت
پر گراں گزرتی ہے اور حسنِ جمال اس کا بار اٹھانے سے انکار کرتی ہے۔ شعری
تقید کا ایک معیار جمالیات بھی ہے اور جدید تنقیدی نظریات نے ادب
کو چاہے افادی نقطہ نظر کے تابع کر دیا ہو یا اسے نفسی میلانات کا جدلیاتی
اظہار کہہا ہو یا اقتصادی تقاضوں کی بازگشت، شعر اگر شعر ہے اور اس
کی تعریف کلام موزوں ہے تو جمالیاتی عنصر کو اس سے علاحدہ نہیں کیا جاسکتا
شاعری کو فنونِ لطیفہ میں شمار کیا گیا ہے لیکن وہ کیا چیز ہے جو کسی فن کو
لطیف بنادیتی ہے۔ فن کی تعریف کچھ بھی ہو جب بھی اس کے لیے ”لطیف“ کی
صفت استعمال کی جائے گی ”حسن“ کے تصور کو اس سے علاحدہ نہیں کیا
جاسکتا۔ فن کی افادیت پر مقالے لکھے جاسکتے ہیں، شعر کا نفسیاتی
تجزیہ ممکن ہے، اس کی سماجی اور اقتصادی توجیہ پیش کی جاسکتی ہے اسے
اخلاقی اقدار کی کسوٹی پر بھی پرکھنے کا حق حاصل ہے لیکن شعر اور ”واہ“
کارشتہ تو صرف حسن کی بنیاد پر ہی استوار کیا جاسکتا ہے۔ اس لیے اچھی
شاعری کے لیے فصیح زبان اور حسین پیرایہ بیان کا ہونا بھی ضروری ہے۔
مجموع گورکھپوری کا نٹ کے حوالے سے لکھتے ہیں:-

فنونِ لطیفہ کا کام محض حسین چیزوں کو پیش کرنا نہیں بلکہ

چیزوں کو حسین پیرائے میں پیش کرنا ہے شاعر کسی بھڑی
صورت یا کسی غمناک واقعے کو حسین پیرائے میں
بیان کر سکتا ہے۔

اس نظریے کا اطلاق سب سے زیادہ مرثیے پر ہوتا ہے جو ایک
غم ناک واقعے کو پیش کرتا ہے اور اتنے حسین اور دل نشین انداز میں
کہ اسے فن کا درجہ حاصل ہو گیا ہے۔ لیکن دبیر کے یہاں یہ مرثیہ ابھی فن
نہیں بن پایا ہے غالباً یہی سبب ہے کہ مرزا دبیر اس واقعے کے بیان میں
صداقت کا عنصر شامل نہیں کر سکے حالانکہ صداقت شعری تخلیق کا وہ بنیادی
عنصر ہے جس کے بغیر اسلامی فلسفہ و جمال تو تخلیق ہی کو ممنوع قرار دیتا ہے۔
اس کے علاوہ یہ مرزا دبیر کے اس رجحان طبع کا اثر بھی ہے جس کے دباؤ
میں وہ فن پر اپنے مقصد کو ترجیح دیتے ہیں۔ دبیر کی مرثیہ نگاری کا آغاز
بھی ایک مقصدیت ہی سے ہوا تھا اگرچہ اس کا ارتقا شاعری اور فن کی
صورت میں بھی ہوا ہے لیکن دبیر نے اپنی شاعری کے کئی موڑ پر اس مقصد
کو فراموش نہیں کیا ہے جس کی وجہ سے اکثر مقامات پر شاعر ابھر نہیں سکا ہے
لیکن جہاں شاعری ان کے مقصد سے ہم آہنگ ہو گئی ہے وہاں فن نکھر گیا
ہے۔

اس گفتگو کا تعلق تو دبیر کے مستقبل سے ہے۔ سردست ہم مرزا دبیر
کی اس ٹیپ کی طرف لوٹتے ہیں جس کے تعلق سے جمالیات کی بحث اٹھائی
گئی اور یہ واضح کیا گیا کہ مرزا دبیر کی یہ شاعری جمالیاتی تاثرات سے عاری ہے

اھ اس کا بنیادی سبب یہ ہے کہ دبیر مرثیہ نگاری کے واسطے سے اپنے مقصد
 (عزاداری) کو حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ چنانچہ اسی مرثیے میں آگے ملاحظہ ہو
 مجتہد قبر میں رکھنے جو لگا اس کو آہ دیکھتا کیا ہے کہ اس قبر میں با حال تباہ
 گود کھولے ہوئے بیٹھے ہیں حسین دی جاہ منتظر دوست کے لاشے کے ہیں اللہ اللہ

اپنے محبوب کے مرنے سے بکا کرتے ہیں

واسطے اس کے شفاعت کی دعا کرتے ہیں

قطع نظر زبان و بیان اور جزئیات کی خامی کے جس کے بارے میں اوپر
 گفتگو ہو چکی ہے اس بندے مرزا دبیر کی ایک نفسیاتی خصوصیت سامنے
 آتی ہے اور وہ یہ کہ مرزا دبیر واقعات کو اپنے ذہنی تلازمات کی روشنی میں
 دیکھنے اور بیان کرنے کے عادی ہیں چنانچہ حسین ؑ کے بارے میں بیپ کا
 یہ مصرعہ ”اپنے محبوب کے مرنے سے بکا کرتے ہیں“ کردار کی نفسی کیفیت
 کو بیان کرنے کے بجائے شاعر کے ان ذہنی تلازمات کو پیش کرتا ہے جو
 موت کے بارے میں اس کے تجربات سے تعلق رکھتے ہیں۔ یہ اوائل ہند
 کی ہی خصوصیت نہیں ہے بلکہ یہ دبیر کے کلام کی ایک ذہنی رو ہے جس
 سے ہم آگے بھی بحث کریں گے۔ اس کے بعد ملاحظہ ہو۔

ناگہاں دامن شب میں رنج خورشید چھپا رہ گیا تھا کوئی خاذ بر و اق مولا
 دیکھتا کیا ہے کہ روضے میں ہوا حشر و پا آئے ہیں سلجے لے لے کے فرشتے اس جا

جانا خادم سے کہ کچھ مصلحت باری ہے

کھودنے کی یہ اسی قبر کی تیساری ہے

مجتہد نے جسے رکھا تھا لحد کے اندر اس کے مرقد پر ہوئے جمع فرشتے اگر
 سلجے ایک لگایا تھا لحد کے اوپر ہو گیا قبر میں بے تاب علی کا دبیر

دی فرشتوں کو یہ آواز کہ کیا کرتے ہو
 میرے محبوب کو کیوں مجھ سے جدا کرتے ہو
 ان فرشتوں نے یہ کی عرض کہ اے شاہدا
 حکم خالق ہے کہ مردہ نہ رہے یاں اس کا
 یہ کجا قبر ضریح شہ ابرار کجا
 جرم اس سے ہوئے ہیں لاتعد و لاتحصا
 اس سے خورسند زرا خالق غفار نہیں
 قابل اس روضے کے ہر گز یہ گنہگار نہیں
 مرقد شہ سے صدا آئی بصد نالہ و آہ
 اے فرشتو! یہ مرادوست ہے گواہ گناہ
 مگر اب اس نے مری قبر کی ڈھونڈی ہے پناہ
 شرم آتی ہے مجھے قبر نہ کھودو، اللہ
 بے قراری مرے محبوب کو جو ہوتی ہے
 میری ماں فاطمہ فریوس میں اب روتی ہے
 تین باری شہر بیکس نے یوں ہی منع کیا
 پر جواب اس کافرشتوں نے یہی شہ کو دیا
 حکم اللہ سے مجبور ہیں ہم اے مولا
 کہہ کے یہ سلیم اس قبر کے اوپر مارا
 اس گھڑی مقتل سرور کی زمین کانپ گئی
 دیکھا خادم نے ضریح شہ دیں کانپ گئی
 ہو گیا شوق لیسر شیر الہی کا مزار
 اور حسین ابن علی قبر سے نکلے اک بار
 سُرُخ پوشاک جرات سے وال خوں کی ٹھا
 حلق نازک پہ خطِ خنجر شہر غدار
 شاہ کی گود میں لاش اصغر معصوم کی تھی
 اور خیدہ کمر اس بیکس و مظلوم کی تھی
 ہے یہ خادم سے روایت کہ یہ میں نے دیکھا
 شاہ نے ہاتھوں پہ اس ننھے سے لاشے کو دھرا
 اور دمکے قبلہ اٹھا کر یہ بصد عجز کہا
 میرے مولا میرے غفار مرے عقد کشا
 کہہ فرشتوں سے کہ کھودیں نہ یہ تربت اس کی
 میرے اصغر کا تصدق ہو شفاعت اس کی

حسین کی اس دعا پر جواب آتا ہے ۔

حکیم خالق کا فرشتوں کو یہ اس دم پہنچا اے فرشتو! مرا عاشق ہے شہ کرب بلا
جو رضا اس کی وہی خالق اکبر کی رضا اس گنہگار کو اللہ نے بخشا بخشا
قبر تم اس کی نہ کھودو یہ حزیں ہوتا ہے

اس کے رونے سے رسولِ عربی روتا ہے
جب شاعری کسی مشن کی تبلیغ یا مقصد کے حصول کا وسیلہ بنتی ہے
تو ایسی موضوع روایتوں کا سہارا لیا جاتا ہے جن کا حقیقت سے کوئی واسطہ
نہیں ہوتا بلکہ شاعر اکثر خود بھی ایسی روایتوں کو ایجاد کر لیتا ہے لیکن اس
ایجاد کے لیے سب سے بڑی شرط یہ ہے کہ سامع یا قاری کو اس پر شک
کا احتمال نہ ہو نیز واقعات کے درمیان ایک منطقی قرینہ موجود ہو۔ مرزا دبیر
نے بھی اپنے مقصد کے حصول کے لیے ایک واقعہ ایجاد کیا ہے۔ دبیر کا یہ
مقصد تو لائے حسین کی اہمیت کو واضح کرنا اور ضمنی واقعات کے سہارے
بین و بکار کی طرف مائل کرنا ہے لیکن جو چیز شاعر کو اس کے مقصد میں
کامیابی عطا کر سکتی ہے وہ اس کا اپنا ذوقِ ایجاد اور طرزِ بیان نہیں بلکہ
قاری کی وہ خوش عقیدگی ہے جو اسے یہ سوچنے پر مجبور کر سکتی ہے کہ یہ واقعہ
اسی طرح رونما ہو سکتا ہے لیکن سوال یہ ہے کہ ایک فاسق و فاجر شخص
کی موت پر جو کچھ واقعہ ظہور میں آتا ہے قضا و قدر کے کارندے اس سے تو
واقف نہیں ہیں، خود مثبت کو رضاے حسین کا علم نہیں ہے لیکن روضہ
حسین میں ایک فاسق کی تدفین کو روکنے کے لیے حکیم خالق سے فرشتے سرگرم
عمل نظر آتے ہیں۔ آگے دبیر جس طرح اپنے بیان کو لے کر چلے ہیں اور
اپنے مقصد کے حصول میں جس طرح گم ہو گئے ہیں وہاں ان کو یہ بھی احساس

نہیں رہا ہے کہ ان کا دوقی ایسا خود ان کے ممدوح کی حیثیت اور اس کے علوئے مرتبت پر اثر انداز ہو رہا ہے۔ ملاحظہ ہو حسین فرشتوں سے کہتے ہیں: "شرم آتی ہے مجھے قبرنہ کھودو للشر" فرشتے اس کے جواب میں کہتے ہیں "حکم اللہ سے مجبور ہیں ہم اے مولا" دبیر کا یہ بیان ان کے ممدوح کی شان کو گھٹا دیتا ہے۔

دبیر نے یہ روایت اپنی خوش عقیدگی کے اظہار کے لیے ایجاد کی ہے لیکن یہاں جو واقعات بیان کیے ہیں وہ اتنے بے محل اور غیر نفسیاتی ہیں کہ حقیقت خود بخود مشتبہ ہو جاتی ہے۔ شاعری میں خوش عقیدگی کا اظہار کوئی معیوب چیز نہیں ہے لیکن بیان میں وقوعہ کے امکانات اور اس کا قرین قیاس ہونا بھی ضروری ہے تاکہ کم سے کم واقعے کی شاعرانہ صداقت پر شک نہ کیا جاسکے۔ مذکورہ بالا بندوں پر یہ اعتراض صرف ادبی نقطہ نظر سے وارد نہیں ہوتا بلکہ مذہبی نقطہ نظر سے بھی دبیر کا یہ مرقیہ مورد اعتراض ٹھہرتا ہے۔ البتہ اس مرثیے سے دبیر کی ایک ذہنی ساخت کا پتہ چلتا ہے اور یہ معلوم ہوتا ہے کہ دبیر عزاداری کے بارے میں کیسی عقیدت اور حسینؑ سے کیسا جوش ولا رکھتے تھے۔ اس مرثیے میں حسین سے محبت جہاں شاعر کا جزو ایمان بن کر ظاہر ہوئی ہے وہیں دشمنانِ اہل بیت سے نفرت کا وہ شدید طوفان بھی ہے جسے دبیر کے عقائد کی دوسری انتہا سے تعبیر کیا جاسکتا ہے اپنی اس انتہا کے اظہار کے لیے دبیر اس مرثیے کو روایت در روایت لے کر چلے ہیں چنانچہ پہلے واقعے کی تکمیل کے بعد جب دوسرا واقعہ شروع کرتے ہیں تو مردان اور عبد الملک کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:-

سوئے دوزخ گئے جس وقت یہ دوا بن حرام بیٹا عبد الملک نخس کا تھا جو ہر شام

اس کے قبضے میں ہوئی سلطنتِ کیشورِ شام خون سادات کا پیتا تھا وہ ملعون مدام
 تو لائے اہل بیت کا تقاضا تو یہی ہے کہ چمنانِ اہل بیت سے برأت کا اظہار
 کیا جائے لیکن اس مقصد کے لیے سب دشتم کو اظہار کا وسیلہ بنالینا
 شعری ثقاہت کے منافی ہے خصوصاً مرثیہ جیسی شاعری اس رکاکت کی
 متحمل نہیں ہو سکتی

اس کے بعد دسیر نے مرثیے کو اس طرح آگے بڑھایا ہے کہ ہشام جب
 وارثِ سلطنتِ شام ہوا اور اسے معلوم ہوا کہ عوام قبرِ حسین سے عہدیت رکھتے
 ہیں اور وہاں زیارت کے لیے خلقت کا ہجوم ہوتا ہے تو اس کے دل میں
 حسد پیدا ہوا۔

جب سنایہ شرفِ قبرِ شہِ عرش جناب آتشِ رشک سے ہشام ہوا جل کے کباب
 اور کہا اپنے رفیقوں سے کہ ہاں عاؤش

میں خوشی ہوں گا جو روویں گے نبی چلا کر

نمِ نشاں قبرِ شہِ دین کا مٹا دو جا کر

کر بلا میں وہ شقی آئے بانوہ کشیر ان میں سردار جو تھا اک لعین بے سپر
 کاٹ کر نہر کو وال لایا بحسن تدبیر تب بلند اک قد آدم ہوئی قبرِ شبیر

تھایہ صدمہ جو مزارِ پسر زہرا پر

قبرِ عباسِ علی کا بپتی تھی دریا پر

پہلے بند سے معلوم ہوتا ہے کہ ہشام اپنے رفیقوں کو اس واسطے
 بھیجتا ہے کہ حسین کے زواروں کو قتل کیا جائے اور قبرِ حسین کا نام و
 نشان مٹا دیا جائے لیکن کر بلا چونچ کر ہشام کے یہ رفیق صرف قبرِ حسین
 سے تعرض کرتے ہیں اور زواروں کا اس کا بعد کوئی تذکرہ نہیں ہوتا جو اس

بات کا ثبوت ہے کہ دبیر اپنے سابقہ بیانات کو اکثر فراموش کر جاتے ہیں اور ایک بات جو پہلے کہہ جاتے ہیں آگے جا کر اس کے متعلقات کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔ اس کے علاوہ مرزا کی ایک خصوصیت جس کی طرف اوپر اشارہ کیا گیا یعنی کرداروں کے مکالمے وہ اپنے ذہنی تلازمات کے مطابق ادا کرتے ہیں نہ کہ کردار کی شخصیت کے مطابق۔ اس کی ایک اور مثال پہلے بند کی ٹیپ کا دوسرا مصرعہ ہے "تم نشان قبرِ شہِ دیکھا مٹا دو جا کر؟ اس مصرعے میں "شہِ دین" کا مکالمہ دبیر نے کردار کی زبان کے بجائے اپنی زبان میں ادا کیا ہے اور یہ مرزا دبیر کی وہی ذہنی رو ہے جس کا اوپر ذکر ہو چکا ہے

دوسرے بند میں دبیر نے اپنی قوتِ ایجاب کی بڑی عجیب و غریب مثال چھوڑی ہے یعنی قبرِ حسین کو مٹانے کے لیے دشمنوں کے ذریعے ایک نہر نکال کر لائے ہیں مقصد یہ ہے کہ قبرِ حسین کو سیلاب میں بہا دیا جائے غالباً دبیر کے تخیل کے لیے کربلا جیسے مقام پر نہر نکال لانا بہت آسان رہا ہے یا پھر نہر کے پس منظر میں پانی کے اس تصور کو اجاگر کرنا ہے جو اہل بیت کو کربلا میں میسر نہ ہو سکا تھا۔ یہ پس منظر ٹیپ میں جا کر اور نمایاں ہو جاتا ہے جب وہ کہتے ہیں: "قبرِ عباس علی کا نپتی تھی دریا پر" لیکن یہاں مرزا دبیر نے ذہنی تلازمات کو نظم کا اسلوب دینے میں کامیاب نہیں ہو سکے ہیں۔

اس مرثیے پر آگے بحث کرتے سے پہلے چند لسانی خصوصیات کی طرف بھی اشارہ کرتے چلیں۔ پہلے بند کی ٹیپ میں "خوش ہوں گا" اور "دوویں گے" کی تراکیب سے پتہ چلتا ہے کہ دبیر اپنے عہد کی زبان کو پیش کر رہے ہیں اس مرثیے کی زبان و بیان اور شعری معیار جہاں ان کے بالکل ابتدائی عہد کی نشان دہی کرتے ہیں وہیں یہ تراکیب بھی اس قول پر دلیل کا حکم رکھتی ہیں۔

اس کے علاوہ 'مرتبه و جاہ'، 'پائین مزار'، 'معمورہ ہستی'، 'لا تعداد و لا تحصا' جیسی
ترکیب ان کے اس استقبال کا پتہ دیتی ہیں جہاں دبیر کے نقاؤں نے ان
کی اہم ترین خصوصیت کو شوکتِ الفاظ سے تعبیر کیا ہے لیکن اس مرثیے میں یہ
ان کی نا پختہ کاری کی دلیل ہیں۔

اس مرثیے کے آخر میں دبیر کی ایک اہم ترین خصوصیت کا جائزہ
لینا ہے اور وہ ہے بین چہند بندہ لا خطہ ہوں۔

جب یہ صدمہ محمد سبط نبی پر پہنچا پانہنی باپ کے اصغر جو وہاں مدفون تھا
ہائے وہ چونک پڑا کانپ گیا رنے لگا پہلے شاہ میں بیدار پھر اکبر بھی ہوا

ہائے کیا صدمہ تھا اس دم پسر حیدر کو
گو دمیں لیتے تھے اصغر کو کبھی اکبر کو

یہ صدا قبر سے آتی تھی بصد نالہ و آہ آج تشریف کہاں رکھتے ہو تم اے جدّہ
بیکسوں پہ ہے نیا ظلم کروا کے نگاہ قبر کو میری مٹاتے ہیں عدوئے بدخواہ
درد کم میرے جگر کا نہیں ہونے پاتا

قبر میں تیرا نواسہ نہیں مٹانے پاتا

یا نبی مجھ کو مدینے سے زکا لا پہلے آیا کوفے میں تو رہنے نہ دیا اعدائے
خیر کچھ اس کی شکایت نہیں مجھ کو ان اب یہ مطلب ہے کہ مرقد بھی ہمارا نہ بنے

میں وطن چھوڑ کے آیا ہوں یہاں اے نانا

کہو اب قبر سے جاؤں میں کہاں اے نانا

مرقد اس وقت زمیں سے جو ہمارا اٹھا یا نبی اصغر معصوم مرا چونک پڑا
ہے مری گو دمیں وہ تیرا مارا روتا پاس اپنے اسے لے جاؤ رسولِ دوسرا

میرے اصغر کو کلچے سے رگاؤ نانا
اپنے مرقد میں تمہیں اس کو سلاؤ نانا

متصل مرقد شبیر کے اک شورا ٹھا آئی بغیر برحق کی یکا یک یہ صدا
 ہے نواسے مرے میں تیری مصیبت کے فدا ہم سے تو گور چھٹی گلشن فردوس چھٹا
 یاد تیری نہیں اک لحظہ بھلاتا ہوں حسین
 میں تو پانی ترے مرقد سے ہٹاتا ہوں حسین
 میرے پیارے مرے جانی مرے محسن شبیر چل گئی تیرے عزیزوں سپہم کی شمشیر
 ہو چکیں زینب و کلثوم بھی کونے میں اسیر اب اس ایذا کے لیے اے مرے سبکیں دلگیر
 خلق برباد ہو یہ دل پہ نہ دھڑنا پیارے
 بد دعا تم مری امت کو نہ دینا پیارے

ہاے اس ظلم کا اعدا نے جو سامان کیا لائے بیلوں کو سوئے مرقد شاہ شہدا
 دیکھنا تم ادب قبر امام دوسرا بیل کا پانو سوئے مرقد سرور نہ اٹھا
 بیل کا وقر ہو ارب صمد کے آگے
 گر پڑا سجدے کی خاطر وہ لی کے آگے
 آگے اس بیل کو کفار نے کوڑا مارا حکم خالق سے وہ اس طرح ہوا تب گویا
 فاطمہ پانو مرا پکڑے ہے اے اہل جفا اور یہ کہتی ہے مرے بیٹے کے مرقد پہ نہ جا
 ہو قدم میرا شکستہ ہو یہ افعال کروں
 ہے غضب مرقد شبیر کو پامال کروں

مرزا دبیر کے کلام کی ایک بہت بڑی خصوصیت اس کا بینیمہ تاثر ہے
 جو ان کے ہر دور کی نمایاں خصوصیت ہے لیکن اوپر کے بندوں میں دبیر اپنی
 اس خصوصیت کو نبھانے میں بری طرح ناکام ہوئے ہیں اور اس ناکامی کی

بنیادی وجہ یہ ہے کہ دبیر نے یہ بین ایک ایسے واقعے کے پس منظر میں استعمال کیا ہے جس کی جزئیات پر قابو اور نفسیات کا ادراک ان کو حاصل نہیں ہے۔ اس کے برعکس یہ مرثیہ شمالی ہند میں اپنے دور کے ان رجحانات کی نمائندگی کر رہا ہے جن پر سودا نے زبردست تنقید کی تھی۔

یہ مرثیہ باؤں بندوں پر مشتمل ہے زبان و بیان اور خیالات شاعر کے مبتدی ہونے کا صاف اظہار کر رہے ہیں۔ مرثیہ جو دبیر کے ابتدائی عہد ترک روایات اور واقعات کے بیان تک محدود تھا اس کا یہ رجحان اس مرثیے سے نمایاں ہے اور پتہ چلتا ہے کہ دبیر نے مرثیہ نگاری کا آغاز اس مرثیہ گوئی سے کیا جس کا مقصد حصولِ ثواب اور گریہ عوام تھا۔ اس کا مقصد اظہارِ فن نہیں بلکہ اظہارِ عقیدت تھا۔ مرثیے کے اس رجحان نے دبیر کی کچھ ایسی خصوصیات کا تعین بھی کر دیا جو آخر عہد تک ان کے ساتھ رہیں۔ اس کے علاوہ اس دور میں دبیر کا پیرایہ بیان شاعرانہ نہیں ہے ان کو زبان پر قدرت حاصل نہیں ہے اور نہ کلام حشو و زوائد سے پاک ہے۔ عربی کے بھاری بھر کم الفاظ کے استعمال کا شوق ہے۔ ابھی ان کی شاعری پر نہ تو لکھنؤ اسکول کی خصوصیات کا سایہ پڑا ہے اور نہ ان کی علمیت اور مخصوص ہنگ نے سراٹھایا ہے یہ ان کی ناتجربہ کاری کا زمانہ ہے۔ اس دور کی مرثیہ نگاری فضیلت و مراتب اہل بیت، واقعات و روایات اور شہادت کے بیان پر مشتمل ہے وہ بھی غیر شاعرانہ انداز میں۔ اس مرثیہ نگاری کا مقصد ثواب حاصل کرنا اور زینت محفل بننا تھا۔

یہ ایک تاریخی حقیقت ہے کہ میر و سودا جیسے شاعروں کی مرثیہ گوئی کے باوجود ضمیر کے عہد تک مرثیے کو ادبی مقام حاصل نہ ہوا تھا۔ ہنوز اس کا بڑا مقصد

ایک مذہبی ضرورت کو پورا کرنا اور رنگِ مجلسِ قسام کرنا تھا۔ یہ روایت دبیر کے اوائل عہد میں موجود تھی۔ ضمیر، خلیق، دلگیر، اور فصیح کے علاوہ کوئی علا درجہ کا مرثیہ گو نہ تھا۔ اگرچہ یہ لوگ بھی روایتی مرثیے سے آگے نہ بڑھے تھے دبیر نے اسی ماحول میں آنکھ کھولی۔ اس ماحول کے مخصوص عقائد و نظریات تھے جن کی تعمیر و تشکیل میں داستانوں اور مثنویوں کے قصے کہانیوں کا بہت بڑا حصہ تھا۔ ان قصے کہانیوں نے اگر درائے فطرت واقعات کے ظہور کو یقین بخشا تھا تو مذہبی حکایتوں کو بھی اساطیری رنگ میں رنگ دیا تھا۔ مرزا دبیر کے اس مرثیے پر اساطیری غلبے کو محسوس کیا جاسکتا ہے اسی کے ساتھ ان اثرات کو بھی محسوس کیا جاسکتا ہے جو ہندوستان کے دیومالائی تصورات نے اردو شاعری کے اساطیری رجحان پر ڈالے ہوں گے۔

ان حالات میں اگر دبیر کی شاعری اپنے ماحول کی نذر ہوگئی تو کوئی تعجب کی بات نہیں چنانچہ دبیر کی شاعری کی ایک خصوصیت ان کے بیان کا ایک اساطیری انداز بھی ہے جو آگے زبان و بیان پر قدرت کے ساتھ ایجاد مضامین ڈھل جاتا ہے۔

بہر حال اوپر کے تجزیے کی روشنی میں اگر دبیر کے مرثیوں کا مطالعہ کیا جائے تو ان کے ابتدائی مرثیوں کی نشان دہی کرنا بہت آسان ہے اور ہر جگہ کم و بیش یہی صورت نظر آئے گی۔ آئیے اس مقصد کے لیے دبیر کے ایک اور مرثیے کا مطالعہ کر لیں تاکہ دبیر کی ابتدائی خصوصیات کے تعین میں کچھ اور مدد مل سکے۔ مرثیہ ہے :

ع " جس دم اسیرِ عنترتِ مشکل کشا ہوئی ۔"

مرثیے کا موضوع یہ ہے کہ اہل بیت شام کے قید خانے میں اسیر ہیں جناب
سکینہ کو حسین کی جدائی کے غم میں تین راتوں سے نیند نہیں آئی ہے جناب
زینب ان کو سُلانے کی خاطر ایک کہانی بیان کرتی ہیں

زینب کے پاس آئی سکینہ جگر فگار غوشش میں لٹا کے پھوپھی بولی میں نثار
سُن اے سکینہ یہ فسانہ بھی یا دگار یثرب میں بادشاہ تھا اک صاحب وقار

دُنیا سے تھا نہ کام فقط حق سے کام تھا

بیکس حسین ابن علی اس کا نام تھا

دو بہنیں اس حسین کی تھیں بیکس غریب کلثوم ایک دوسری زینب بلا نصیب
بولی سکینہ واہ یہ قصہ تو ہے عجیب بس اک حسین میرا پدر جس کا ہے حبیب

بتلاؤ اے پھوپھی کہ نہیں مجھ کو چین ہے

کیا اور بھی جہاں میں کوئی حسین ہے

اس بادشاہ کی بہنوں کے لیتی ہجوم جو نام یہ دونوں نام ہیں مری پھوپھیوں کے لاکلام
زینب نے ہاتھ سے لیا اس وقت دل کو تھام بولی کہ ان غریبوں کے ناموں سے کیلے کام

قرباں جاؤں تم رہو سونے کے دھیان میں

اک نام کے بشر ہیں ہزاروں جہان میں

اس بادشاہ کی بیٹیاں تھیں تین گل غدار کبرا، سکینہ فاطمہ صغرا جگر فگار
بولی سکینہ ٹھیسر پھوپھی تم پہ میں نثار ان شاہزادیوں کا کرو حال آشکار

کیا باپ سے مرض میں یہ صغرا جدا ہوئی

بن کر عروس بیوہ یہ کبرا بھی کیا ہوئی

بتلاؤ اس سکینہ کی تقدیر کا بھی حال کیا شمر کے طماخوں سے اس کا بھی منہ ہے لال

فرماؤ یہ سکینہ ہے کچھ صاحب جلال یا میری طرح قدر سن مس ہے تو تھے سال

ایک منہ ہی ضرورت کو پورا کرنا اور رنگ مجلس قسام کرنا تھا۔ یہ روایت دبیر کے اوائل عہد میں موجود تھی۔ صنیر، خلیق، دلگیر، اور فصیح کے علاوہ کوئی علا درجہ کا مرثیہ گو نہ تھا۔ اگرچہ یہ لوگ بھی روایتی مرثیے سے آگے نہ بڑھے تھے دبیر نے اسی ماحول میں آنکھ کھولی۔ اس ماحول کے مخصوص عقائد و نظریات تھے جن کی تعمیر و تشکیل میں داستالوں اور مشنویوں کے قصے کہانیوں کا بہت بڑا حصہ تھا۔ ان قصے کہانیوں نے اگر ورائے فطرت واقعات کے ظہور کو یقین بخشا تھا تو منہ ہی حکایتوں کو بھی اساطیری رنگ میں رنگ دیا تھا۔ مرزا دبیر کے اس مرثیے پر اساطیری غلبے کو محسوس کیا جاسکتا ہے اسی کے ساتھ ان اثرات کو بھی محسوس کیا جاسکتا ہے جو ہندوستان کے دیومالائی تصورات نے اردو شاعری کے اساطیری رجحان پر ڈالے ہوں گے۔

ان حالات میں اگر دبیر کی شاعری اپنے ماحول کی ندر ہو گئی تو کوئی تعجب کی بات نہیں چنانچہ دبیر کی شاعری کی ایک خصوصیت ان کے بیان کا ایک اساطیری انداز بھی ہے جو آگے زبان و بیان پر قدرت کے ساتھ ایجاد مضامین ڈھل جاتا ہے۔

بہر حال اوپر کے تجزیے کی روشنی میں اگر دبیر کے مرثیوں کا مطالعہ کیا جائے تو ان کے ابتدائی مرثیوں کی نشان دہی کرنا بہت آسان ہے اور ہر جگہ کم و بیش یہی صورت نظر آئے گی۔ آئیے اس مقصد کے لیے دبیر کے ایک اور مرثیے کا مطالعہ کر لیں تاکہ دبیر کی ابتدائی خصوصیات کے تعین میں کچھ اور مدد مل سکے۔ مرثیہ ہے :

ع " جس دم اسیرِ عنترتِ مشکل کشا ہوئی "۔

مرثیے کا موضوع یہ ہے کہ اہل بیت شام کے قید خانے میں اسیر ہیں جناب
سکینہ کو حسین کی جدائی کے غم میں تین راتوں سے نیند نہیں آئی ہے جناب
زینب ان کو سُلانے کی خاطر ایک کہانی بیان کرتی ہیں

زینب کے پاس آئی سکینہ جگر فگار
مغوش میں لٹا کے پھوپھی بولی میں تشار
سُن اے سکینہ ہے یہ فسانہ بھی یا دگار
یشر ب میں بادشاہ تھا اک صاحب وقار

دُنیا سے تھا نہ کام فقط حق سے کام تھا
بیکس حسین ابن علی اس کا نام تھا

دو بہنیں اس حسین کی تھیں بکسِ غریب
کَلثوم ایک دوسری زینب بلا نصیب
بولی سکینہ واہ یہ قصہ تو ہے عجیب
بس اک حسین میرا پدر جس کا ہے حبیب

بتلاؤ اے پھوپھی کہ نہیں مجھ کو چین ہے
کیا اور بھی جہاں میں کوئی حسین ہے

اس بادشاہ کی بہنوں کے لیتی ہونچ جو نام
یہ دونوں نام ہیں مری پھوپھیوں کے لاکلام
زینب نے ہاتھ سے لیا اس وقت دل کو تھام
بولی کہ ان غریبوں کے ناموں سے کیلے کام

قرباں جاؤں تم رہو سونے کے دھیان میں
اک نام کے بشر ہیں ہزاروں جہان میں

اس بادشاہ کی بیٹیاں تھیں تین گل غدار
کبرا، سکینہ قاطمہ، صفرا جگر فگار
بولی سکینہ ٹھیسر پھوپھی تم پہ میں نشار
ان شاہزادیوں کا کرو حال آشکار

کیا باپ سے مرض میں یہ صغرا جدا ہوئی
بن کر عروس بیوہ یہ کبرا بھی کیا ہوئی

بتلاؤ اس سکینہ کی تقدیر کا بھی حال
کیا شمر کے طماخوں سے اس کا بھی منہ ہلال
فراؤ یہ سکینہ ہے کچھ صاحب جلال
یا میری طرح قید رُسن میں ہے چوتھے سال

صدقے گئی کہو یہ سکیں اسیر ہے
 یا میری طرح یہ بھی شہیم و اسیر ہے
 زینب خموش رہ گئی سُن سُن کے یہ سوال بولی کہ اب میں کہتی لپوٹیوں کا اس کمال
 زین العباد و اکبر و امیر تھے تین لال اس نے کہا ہیں یہ تو مرے بھائی خوش خصال
 یہ اکبر غریب جو فرزندِ شاہ تھا
 کیا یہ بھی ہم شبیرِ رسالت پناہ تھا

آخر کو کربلا میں جو پہنچا وہ بادشاہ گرد اس کے آن کر ہوئی کفار کی سپاہ
 اک دوپہر میں گھر کا گھر اس کا ہوا تباہ لشکر کو مارا بی بیوں کو لوٹا بے گناہ
 اب اس کے ننھے ننھے سپردست گم ہیں
 وہ بے کفن ہے اور حرم اس کے اسیر ہیں

جیسا کہ اوپر ذکر ہوا یہ کہانی دبیر نے جناب زینب کے واسطے سے اس لیے بیان کی ہے تاکہ اس طرح جناب سکیں جو تین دن سے سوئی نہیں ہیں ان کو نیند آجائے۔ لیکن واقعہ ایجاد کر کے دبیر اس کے جزئیات اور متعلقاً کو فراموش کر جاتے ہیں جیسا کہ سابقہ مرثیے پر بحث کے دوران اشار کیا گیا یہاں دبیر نے اس واقعے کے اصل مقصد کو بھی فراموش کر دیا ہے البتہ خود ان کی مرثیہ نگاری کا مقصد یعنی اہل بیت کی مصیبتوں کا بیان اور اس پر گریہ و بُکا کسی حد تک ضرور پورا ہو جاتا ہے اور وہ اسی مقصد میں گم ہو کر رہ بھی گئے ہیں اور جو واقعہ وہ مرثیے کے شروع میں لے کر چلے ہیں اسے نظر انداز کر دیا ہے مقصدی شاعری کا ایک سب سے بڑا عیب یہ ہوتا ہے (جو غمو مانا تجربہ کار شاعروں کے یہاں نظر آتا ہے) کہ جن وسائل کے بیان سے وہ اپنے مقصد

کو حاصل کرنا چاہتے ہیں حصول مقصد کے ساتھ ساتھ ان کی اہمیت کو نظر انداز کرتے جاتے ہیں، خواہ واقعات کے ارتقا میں ان کی ضرورت باقی ہو چنانچہ دبیر نے اپنی اس کہانی کے ساتھ بھی یہی برتاؤ کیا ہے جس کا آغاز انہوں نے میثرب کے بادشاہ سے کیا ہے۔ کہانی میں بادشاہ کا تصور دبیر کے عہد کا تصور ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ یہ مذہبی تصور ہو اس لیے کہ ”شہ دوسرا“ ”شہ مشرقین“ کی صفت مرثیوں میں حسینؑ کے لیے عام طور پر استعمال کی گئی ہے اور غالباً یہی پس منظر ہے کہ دبیر نے ایک طرف تو کہانی کا آغاز میثرب کے بادشاہ سے کیا ہے جو ”شہ دس“ کا مذہبی تصور ہے۔ دوسری طرف واقعہ کربلا کے پس منظر میں ”بیکس حسین“ یا ”دوہنیں اس حسین کی تھیں بیکس و غریب“ اور ”زینب بلا نصیب“ کے تصورات کا اظہار ہوا ہے بظاہر واقعے کی نوعیت کے پیش نظر یہ دو متضاد تصورات ہیں لیکن واقعاً یہ شاعر کی اپنی ذہنی افتاد ہے جو ان تصورات کے امتزاج سے واقع ہوئی یہ دوسری بات ہے کہ شاعر اس کے ابلاغ میں ناکام رہا جس کا ایک خاص سبب اس کی نا تجربہ کاری ہے۔ دوسرا اس کی مقصدیت۔ چنانچہ ان بندوں کا تجزیہ کیجیے تو معلوم ہوگا کہ شاعر نے یہ کہانی اس لیے ایجاد کی ہے تاکہ یہ کہانی سن کر جناب سکینہ کو نیند آ جائے لیکن نیند آنے کے بجائے ایک تجسس اور اضطراب پیدا ہو جاتا ہے انھیں ایک ایک کر کے اپنے عزیزوں کی مصیبتیں یاد آنے لگتی ہیں نتیجے کے طور پر ان کی بے چینی میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ دراصل شاعر کا مقصد بھی یہی ہے وہ قارئین کی بے چینی میں اضافہ کرنا چاہتا ہے لیکن ایسا کر کے اس نے شعری لوازمات کو ناکام بنا دیا ہے۔ اس کے علاوہ جناب سکینہ جو سوالات کرتی ہیں وہ ان کی عمر اور کہانی کے ماحول

گوشتہ چادر کا اگر سر سے سرک جاتا ہے

ننگے سر کوٹہ میں پھرنا اسے یاد آتا ہے

دبیر نے یہاں کردار کی نفسیات کو جس بلاغت سے نظم کیا ہے اس کے پیش نظر یہ خیال پیدا ہوتا ہے کہ اگر مرثیہ جدید نہ ہوا ہوتا اور اس میں مختلف النوع موضوعات داخل نہ کیے گئے ہوتے تو رثائی رجحان طبع کی مناسبت سے اردو میں دبیر سے بڑا کوئی دوسرا مرثیہ نگار نہ ہوتا۔

بہر حال ان بندوں سے ایک تو یہ بات طے شدہ قرار پاتی ہے کہ دبیر کے عنوان میں سب سے جلی عنوان رثائیت ہے دوسرے یہ کہ ان کے یہاں ارتقا کا عمل برابر جاری ہے ان کی زبان بھی نکھری ہے بیان پر قدرت حاصل ہوئی ہے۔ اس معیار پر اگر دبیر کے مرثیوں کا مطالعہ کیا جائے تو عہد کی تقدیم و تاخیر کا تعین بہت آسان ہے اور یہ رائے بھی قائم کی جاسکتی ہے کہ دبیر یوں نے دبیر کے مرثیوں کے زمانہ تصنیف کی نشاندہی میں کس درجہ صحت سے کام لیا ہے۔

دبیر کے یہاں ارتقائی عمل کا جائزہ لینے کے لیے اب ہم کچھ اور آگے بڑھتے ہیں اور مطالعے کے لیے ان کے اس مرثیے کا انتخاب کرتے ہیں،
 داغِ غمِ حسین میں کیا آب و تاب ہے

یہ ذکر ہو چکا ہے کہ دبیر نے یہ مرثیہ غازی الدین حیدر کی درباری مجلس میں پڑھا تھا۔ غازی الدین حیدر کے انتقال کے وقت دبیر کی شاعری کا زمانہ تیرہ سال کے عرصے میں پھیل چکا تھا۔ دبیر کے جن ابتدائی مرثیوں کی نشان دہی کی گئی ہے ان میں یہ مرثیہ سب سے زیادہ ترقی یافتہ ہے اور سب سے زیادہ

طویل بھی ہے یعنی ۱۰۲ بندوں پر مشتمل ہے اور اگر یہ مرثیہ واقعی غازی الدین حیدر کی مجلس میں پڑھا گیا تھا تو یہ مجلس یقیناً غازی الدین حیدر کے اواخر عہد میں ہوئی ہوگی ساتھ ہی اتنے طویل اور ترقی یافتہ مرثیے میں جدید اجزا کا نہ ہونا اس بات کی دلیل بھی ہے کہ یہ مرثیہ تشکیل جدید سے قبل ہی کہا گیا تھا اس لیے یہ مرثیہ ادائے عہد کی تصنیف ہے جس سے یہ اندازہ لگانے میں مدد ملے گی کہ تیرہ سال کے عرصے میں دبیر کا فن کتنا آگے بڑھا ہے۔ ملاحظہ ہو۔

داغ غم حسین میں کیا آب تاب ہے اس داغ کے چراغ کا گل آفتاب ہے
یہ گل وہ گل ہے جس کا کہ بلبل ثواب ہے یہ داغ لالہ چین بو تراب ہے

پروانے میں جناں کے لمحہ کے چراغ ہیں

نام خدا نجات کی مہر میں یہ داغ ہیں

دل ہے کلیم اور یدِ بیضا یہ داغ ہے قندیل جس کی طور ہے یہ وہ چراغ ہے

اندیشہ خزاں سے اسے انفرار غ ہے ہر وقت اشک سے تروتازہ یہ باغ ہے

اس اشک سے ہزار طرح کا فتوح ہے

عصیاں کے غرق کرنے کو طوفانِ نوح ہے

دُرِ نجف ہر اشکِ عزائے حسین ہے شاہِ نجف کے شیعوں کا یہ نورِ عین ہے

یہ گرہِ عین فرض ہے اور فرضِ عین ہے یہ دُرِ اشکِ نذرِ مشرقِ عین ہے

یا قوت سے یہ آنسو شرف میں دو چند ہیں

زہرا کے لال کو یہی موتی پسند ہیں

اس دُر کا جوہری ہے فقط شافع اُمم گاہک ہے حق لیے ہوئے بیعانہ کرم

آٹھوں چین بہشت کے مول اس کا کم سکھم ہر سطر مونیج اشک میں مضمون ہے یہ رقم

ایں آب دیدہ زینتِ آلِ پمیر است

چشمے کز اشک تر نبود کور بہتر است

ابتدائی بحث میں جس مرثیے کا تجزیہ کیا گیا ہے اس کا موضوع بھی فضیلتِ عزاداری اور ثوابِ بکا کی تبلیغ ہے اور زیر نظر مرثیے کا موضوع بھی تقریباً یہی ہے۔ دبیر نے اتنے سارے مضامین عزائے حسین میں بہنے والے آنسوؤں کی قدر و منزلت پر صرف کیے ہیں جس سے اس یقین کی توثیق تو ہوتی ہے کہ مرثیے سے دبیر کا مقصد اپنے مخصوص رجحانِ طبع کا اظہار زیادہ ہے اور شاعری کم ہے اور خود مرثیے کی مقصدی حیثیت کے پیش نظر یہ امر قابلِ اعتراض بھی نہیں ہے لیکن ان کے یہاں شاعری کو جو بدرجہ فروغ ہوا ہے اس سے یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ اب مرزا دبیر اپنے مقصد کو لاشعور کی تہوں میں پہنچا کر شعر کے ان ظاہری اوصاف کے بیان میں بھی مصروف ہو گئے ہیں جو خود ان کا مخصوص آہنگِ شاعری ہے اور دبستانِ لکھنؤ کا امتیاز ہے زبان کو کیل کانٹے سے درست رکھنا، بیان کو حسنِ ادا سے نکھارنا اور رعایتوں کا ملتزم ہونا وہ اوصاف ہیں جن سے دبیر کا آہنگِ شاعری ترتیب پاتا ہے اور اصل میں یہی وہ مقام ہے جہاں سے دبیر اپنے ماحول کی نمائندگی کرتے ہیں چنانچہ ماحول کے اثرات نے دبیر کے یہاں سراٹھانا شروع کر دیا ہے۔ دبیر کی زبان نے کتنی ترقی کی ہے الفاظ کے استعمال پر ان کو کس درجہ قدرت حاصل ہوئی ہے اپنی شعری ناپختگی پر انھوں نے کتنا قابو حاصل کیا ہے اور شاعرانہ اسلوب نگارش کس طرح ابھر کر سامنے آیا ہے اس کا اندازہ زیر حوالہ مرثیے سے بخوبی ہوتا ہے۔

سابقہ تجزیے میں یہ بات بھی کہی جا چکی ہے کہ دبیر اپنے خیالات اور عقائد کے اظہار کے لیے طرح طرح کی روایتیں ایسا دہاتے ہیں اور اس طرح اپنی ذہنی گریہوں کو کھولنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن جیسے جیسے

ان کا فنی شعور سخت ہوتا ہے ان کی ذہنی افتاد کا رخ ایجا و مضامین کی طرف ہو جاتا ہے جو رثائیت کے بعد دبیر کی دوسری بڑی خصوصیت ہے اور دبستان لکھنؤ کی ترجمان ہے۔

دبیر کی ان دونوں خصوصیات کی روشنی میں دبیر کی اس شخصیت کا تعین کرتے چلیں جس سے آئندہ ان کے کلام کو سمجھنے میں مدد ملے گی۔

نفسیاتی مطالعے کے پیش نظر ہمارے جملہ عقائد و نظریات عموماً ماحول اور گرد و پیش کے حالات کا نتیجہ ہوتے ہیں ان حالات کے مقابل شخصیت جتنی غیر متغیر و اور انا کمزور ہوتی ہے ماحول کے ارتسامات اتنے ہی شدید اور گہرے ہوتے ہیں جو ادب میں مذہبی صنف شاعری بن کر نمایاں ہوتے ہیں۔ مذہبی عقائد کے بعد ماحول کا دوسرا رخ وہ وقتی تحریکات ہوتی ہیں جو ایک خاص دور اور علاقے سے تعلق رکھتی ہیں۔ اس طرح کی سماجی، معاشی اور ادبی تحریکات اور علاقائی خصوصیات کا تذکرہ دبیر کے عہد میں ہو چکا ہے اور سر دست دبیر کے یہاں ان خصوصیات ہی کا تذکرہ کرنا ہے جو ماحول کے اثر سے ان کی شاعری میں وقوع پذیر ہوئی ہیں۔ یعنی دبیر کی مرثیہ گوئی اگر ایک طرف ان کے گہرے مذہبی انہماک کا اظہار ہے تو دوسری طرف اس اظہار کا وسیلہ یعنی ان کی زبان و بیان کا آہنگ ان کی اپنی انفرادیت کا نہیں بلکہ ماحول کا ترجمان ہے۔ بالفاظِ دیگر دبیر کی شخصیت میں ماحول کے اثرات قبول کرنے کی بہت زیادہ صلاحیت تھی اس صلاحیت پر جیسے جیسے ادبی تربیت اور علمی استعداد نے جلا کی وہ اپنے عہد کے کامیاب سے کامیاب تر ترجمان تو بنتے چلے گئے لیکن اپنے شعری سفر کے کسی بھی مرحلے پر خود عہد ساز نہ بن سکے اور دراصل انیس و دبیر کے موانہ نے میں یہی ایک چیز قدر امتیاز ہے

کہ انیس اپنے عہد کے اتنے بڑے ترجمان نہ تھے جتنے دبیر لیکن وہ خود عہد ساز تھے۔

دبیر نے اپنے عہد کی ترجمانی شروع کر دی ہے جس کی ایک مثال ان کی مضمون آفرینی ہے اس مقصد کے لیے انھوں نے خوبصورت استعاروں، تشبیہوں اور رعایتوں سے کام لیا ہے۔ ان خصوصیات کا مطالعہ مرثیے کے پہلے ہی بند میں کیا جاسکتا ہے جس کی ٹیپ میں انھوں نے ایک حسین رعایت سے کام لیا ہے۔ ”پروانے ہیں جلال کے لحد کے چراغ ہیں۔ اس مصرعہ میں اگر ”پروانے“ اور ”چراغ“ دو تلمیحات کو پیش کرتے ہیں تو یہ رعایت لفظی شاعر کے کمالی صنعت کی دلیل بھی ہے جس نے ایہام کے لیے گنجائش پیدا کر دی ہے۔ دوسرے مصرعے میں ”نام خدا“ جنابے ساختہ استعمال ہوا ہے اس سے شاعر کی بڑھتی ہوئی لسانی استعداد کا پتہ چلتا ہے۔ اس استعداد کی مثال دوسرے بند کی ٹیپ میں قافیے کا استعمال بھی ہے۔

اس اشک سے ہزار طرح کا فتوح ہے

عصیاں کے غرق کرنے کو طوفانِ فوج ہے

سابقہ مرثیے میں غیر مانوس الفاظ کے استعمال کی کچھ مثالیں دی گئی تھیں کہ مرزا دبیر ارادنا ایسے الفاظ استعمال کرتے ہیں جس کا مقصد علمی استعداد کو آشکارا کرنا ہوتا ہے اس سے زبان بوجھل ہو جاتی ہے اور فصاحت مجروح۔ ایسے الفاظ کا استعمال دبیر کی خصوصیت ضرور ہے لیکن ان کے شعری استعمال پر بتدریج جلد ہوتی رہی ہے اس کی ایک مثال اس ٹیپ کا قافیہ ”فتوح“ ہے جو یقیناً ایک غریب لفظ ہے لیکن قافیے کی رعایت نے اس کی غرابت کو ختم کر دیا ہے۔ اس کے بعد تیسرا بند ان دونوں سے زیادہ ترقی یافتہ ہے۔

یہ گریہ عین فرض ہے اور فرض عین ہے یہ دُرّ اشکِ نذرِ شبِ مشرقین ہے

یا قوت سے شرف میں یہ آنسو دو چند ہیں

زہرا کے لال کو یہ موتی پسند ہیں

اس بند میں "عین فرض" اور "فرض عین" کے بیان میں صنعتِ تجنیس کا التزام کیا ہے ساتھ ہی صنعتِ عکس کا لطف بھی پیدا کر دیا ہے۔ ٹیپ کا دوسرا مصرعہ "زہرا کے لال کو یہ موتی پسند ہیں" مراعاتِ النظیر کی اچھی مثال ہے۔ چوتھے بند کی فارسی ٹیپ نہایت بے محابا اور پُر ترنم ہے۔ اس طرح زیر بحث مرثیے جہاں دبیر کے مزاج اور ان کے شعری خصوصیات کا پتہ دیتے ہیں وہیں ان کے ارتقائی مدارج کی نشان دہی بھی کرتے ہیں۔ تیرہ سال کے عرصے میں ان کی زبان صاف ہوئی ہے۔ بیان منجھ گیا ہے اور صنعتوں کے التزام کا سلیقہ ان میں پیدا ہو گیا ہے۔

اس کے بعد دیکھیں کہ وہ روایتیں اور حکایتیں جن کا بیان دبیر کے مزاج سے گہری مناسبت رکھتا ہے ان کے اظہار پر دبیر کو کتنی قدرت حاصل ہوئی ہے۔ زیر بحث مرثیے میں مذکورہ بالا تمہید کے بعد حضرت موسیٰ کی ایک نہایت اس طرح نظم ہوئی ہے۔

اک روز در میانِ مناجاتِ کبریا موسیٰ نے التماس یہ اللہ سے کیا

صدقے محمدؐ عربی کے سب انبیا مولانا جو شرف دیا ان کو بجا دیا

امت پر بھی انھیں کی بہت مہربان ہو

امیدوار ہوں سبب اس کا بیان ہو

فوراً ہوا یہ عالمِ لاہوت سے خطاب ہاں اے مرے کلیمؑ سن اس بات کا جواب

دس خصلتوں سے امتِ احمدیہ کا میاں ان عادّوں سے ہم نے کیا ان کو انتخاب

یہ بولے تجھ پہ کارِ نہاں آشکار ہے
کرداران کے کیا ہیں کہ خوش کردگار ہے

آئی نذا زکات و صلوات و حج و صیام جمعہ، جہاد اور جماعت پئے (امام
قرآن کا ذکر علم کی تحصیل صبح و شام دسواں عمل ہے خیر کا عاشورہ و السلام

اس ایک کارِ نیک کے لاکھوں ثواب ہیں

گر ایک یہ نہیں تو وہ نو بھی خراب ہیں

پھر عرض یہ کلیم نے بے اختیار کی نو خصلتوں کی شرح تو خود آشکار کی
عاشورہ سے مراد ہے کیا کردگار کی مولانا نے اس کی مدح و ثناء بے شمار کی

آئی نذا کہ سوگ شہرِ مشرقین کا

ما تم ہمارے شاہ شہیدان حسین کا

ان بندوں سے اس امر کی تصدیق تو ہو جاتی ہے کہ دبیر نے یہ مرثیہ بھی تفصیل
۱۰۶ کے بیان میں تصنیف کیا ہے۔ اور ایک شہرہ ور عام روایت ہے کہ حضرت
موسیٰ علیہ السلام خدا سے محمدؐ کی امت کے شرف کے بارے میں استفسار کرتے
ہیں، اس کو اپنے مقصد کے لیے استعمال کیا ہے۔ گویا دبیر کے یہاں واقعات
و روایات کی ایجاد مضامین کا رُخ اختیار کیا ہے تو رواۃ تو اس سے
استفادے کا رجحان ان کے یہاں ختم نہیں ہوا ہے بلکہ تلخیصات کو اپنے
مقصد کے لیے استعمال کرنا اور ان کو نئے معنی و مفاسد عطا کرنے کا سلیقہ ان
کو آگیا ہے بمابقیہ مرثیے کے مقابلے میں انھوں نے یہاں اس روایت کو
کامیابی کے ساتھ نظم کیا ہے لیکن ابتدائی دور کی فنی خامیاں اور ان
کی ذہنی افتاد ہر ان کے ساتھ چل رہی ہے جیسا کہ اوپر ذکر ہو چکا ہے

دبیر جب کسی واقعے کو بیان کرتے ہیں تو واقعے کی نفسیات پر توجہ دینے کے بجائے خود اپنی ذہنی افتاد کا اظہار کر جاتے ہیں۔ زیر بحث بندوں میں دبیر نے جو واقعہ پیش کیا ہے اس کی بہت سی جزئیات انھوں نے فرض کر لی ہیں اور اس کا سبب یہ ہے کہ دبیر اپنے مقصد کے حصول سے غافل نہیں ہوتے۔ چنانچہ حضرت موسیٰ ؑ جب یہ سوال کرتے ہیں:

امت پر بھی انھیں کی بہت مہربان ہو

امیدوار ہوں سبب اس کا بیان ہو

اس کے جواب میں چند خصلتوں کی طرف اشارہ ہوتا ہے۔ ان میں زکات، حج، جمعہ، قرآن کا ذکر اور عاشور وغیرہ شامل ہیں لیکن دبیر کو چوں کہ فضیلت عاشور کا بیان مقصود ہے اس لیے وہ صرف عاشور ہی کی تشریح چاہتے ہیں اور دیگر نو خصلتوں کے بارے میں یہ مصرعہ نظم کرتے ہیں:

نو خصلتوں کی شرح تو خود آشکار کی

حالاں کہ اس پورے بیان میں ان خصلتوں کی شرح کہیں نہیں کی گئی ہے اور حضرت موسیٰ کی نسبت سے ان امور کی وضاحت کو مفروضہ تصور نہیں کیا جاسکتا دوسرے یہ کہ واقعات کے بیان پر دبیر کے ذہنی تلازمات برابر اثر انداز ہوتے رہے ہیں جس کی وجہ سے اس مصرعے میں "آئی ندا کہ سوگ شر مشرقین کا" اس مصرعے میں "شر مشرقین" کی صفت کا اظہار دبیر کا اپنا ایک نفسیاتی مسئلہ ہے جس کو انھوں نے منادی کا مکالمہ بنا کر پیش کیا ہے۔ اور دبیر اپنے اس منفرد ادراک یا ذہنی افتاد کی وجہ سے اکثر بیانیہ شاعری میں بڑی طرح ناکام ہو جاتے ہیں۔ آگے ملاحظہ ہو۔

موسیٰ مرے سینے سے واقف ہو گیا ہیں لبط محمد علی غنیہ مرسلین
اقبال آسمان وزمین کو شرع دیں انگشتی عرش سے آگے نکلیں
موسیٰ ہماری راہ میں یہ ذبح نہیں گئے
ناجی ہیں جس وہ لوگ کہ جو ان کو روٹی گئے

یہ بند دیر کے یہاں زبان و بیان کی جزالت کو ظاہر کر رہا ہے، یعنی ان کا
آہنگ بلند سے بلند تر ہوتا جا رہا ہے۔ منافقتیں اور ترکیبیں اپنا مقام بناری ہیں
البتہ یہ آہنگ ابھی پُر شکوہ نہیں ہوا ہے۔ ”اقبال آسمان وزمین“ ”مرکن
شرع دیں“ اور ”انگشتی عرش معلّا“ اسی ترکیبیں ہیں جن سے زبان میں بھاری
پن پیدا ہو گیا ہے۔ اس کے بعد آئندہ بند ملاحظہ ہو:-

ایسا یہ غم نہیں کہ نہ رونا کسی کو آئے معذور ہو تو خیر شبیہ بکا بنائے
اس شکل سے بھی خُدا سے کبر یاد رکھا بے اس کے دخل کیا ہے کہ جنت میں مل پائے

مگر جو اس ثواب کا اور اس عزا کا ہے

نئے دوست مصطفیٰ کا نہ بندہ خدا کا ہے

یہ بند گزشتہ بند کے ساتھ کسی ربط و تسلسل کا پتہ نہیں دیتا جس سے یہ گمان
ہوتا ہے کہ مرثیہ مسلسل کاوش کا نتیجہ نہیں ہے بلکہ کچھ زمانی فصل کے بعد مرثیہ
کو اس مصرعے سے ربط دیا گیا ہے۔ ”ایسا یہ غم نہیں کہ نہ رونا کسی کو آئے“ تو
احساس ہوتا ہے کہ ہنوز غیبی مکالمہ جاری ہے لیکن جب تیسرے مصرعے پر آتے
ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ مشاعرہ گریز کر چکا ہے۔ ”اس شکل سے بھی خُدا سے
کبر یاد رکھا ہے“ یہ دبیر کا اپنا مکالمہ ہے یہ گریز اور زیادہ محسوس
ہونے لگتا ہے جب شاعر اگلا بند نظم کرتا ہے۔

بے اس کے خوش کسی سے قیدِ ازل نہیں دیوار میں مرے کسی خدمت کا پھل نہیں

دیدار مصطفیٰ اسے وقت اجل نہیں برباد سب عمل ہیں جو یہ اگ عمل نہیں

بخشش کا خاتمہ ہے عنایت کا خاتمہ

بس اس عمل پر ہے مری رحمت کا خاتمہ

یہ دونوں بند سلسل نظم ہوئے ہیں اور دونوں بندوں میں ایک ہی مکالمہ پیش کیا گیا ہے لیکن بہ حیثیت قائل شاعر خود بھی اس مکالمے میں شریک ہو گیا ہے اور بیان کے ربط و تسلسل کو ختم کر کے قاری کو اس الجھن میں مبتلا کر دیا ہے کہ وہ یہ سمجھے کہاں قائل کا مکالمہ ہے اور کہاں شاعر کا۔ سیاق و سباق میں تو یہ پورا مکالمہ قائل سے منسوب ہے اور اس نسبت سے یہ پتہ چلتا ہے کہ ذیل نہ صرف یہ کہ جزئیات کا خیال نہیں کرتے بلکہ ان کی نفسیاتی گہرائی نظم کے ربط و تسلسل کو بھی بگاڑ دیتی ہیں۔ اگلے بند میں بھی یہی کرشمہ نمایاں ہے

ملاحظہ ہو۔

بولے کلیم یہ کلمہ سن سکے لا کلام اور زار زار رونے لگے کہہ کے یا امام

دست دعا اٹھائے کہ آرتے خانگاہ فہرست انبیاء میں داخل ہے میرا نام

صدقہ جناب فاطمہ کے نور عین کا

لکھ سو گوار بھی مجھے اپنے حسین کا

یہی حال اس بند کا بھی ہے۔ اس بند میں ”یا امام“ اور فاطمہ کے نور عین کا استعمال شاعر نے اپنے ذاتی تصورات کے پس منظر میں کیا ہے ورنہ واقعے کے ”تناظر“ میں ان صفات کے استعمال کا کوئی فصل نہیں ہے۔ بند کے پہلے مصرعہ میں ”بولے کلیم یہ کلمہ سن سکے لا کلام“ صوتی تکرار سے ایک تاثر پیدا کرنے کی کوشش کی ہے لیکن دیر اپنی اس کوشش میں ناکام ہو گئے ہیں اس کا ایک سبب تو یہ ہو سکتا ہے کہ اس تکرار سے کوئی معنوی کیفیت پیدا نہیں

ہوتی ہے۔ دوسرے دبیر اس امر سے واقف نہیں ہیں کہ کہاں کس صوتی
 آہنگ کو ابھارا جائے کہ اس سے ایک ترنم پیدا ہو جائے اور معنوی کیفیت
 میں اضافہ ہو جائے چنانچہ صرف صنعت اشتقاق کی خاطر دبیر نے غشائی
 آواز (ک) کی اس طرح تکرار کی ہے کہ یہ آواز پورے مصرعے کا صوتی آہنگ
 بن گئی ہے باوجود اس امر کے کہ اس مصرعے میں پہلوی آواز (ل) کا استعمال
 نسبتاً زیادہ ہوا ہے لیکن غیر بندشی ہونے کی وجہ سے اس کا آہنگ غشائی بندشی
 مصمتے (ک) سے دب گیا ہے۔

حاصل کلام یہ کہ دبیر نے یہ بند بین و بکا کی خاطر نظم کیا ہے لیکن اب تک
 کا یہ بیان خود دبیر کے نفسِ طبع کو بھی رلانے کے لیے کافی نہیں ہے بلکہ
 کو اس طرح پوری کرتے ہیں کہ اسیرانِ اہل بیت کو دربارِ شام میں پیش
 کرتے ہیں:

اب شکل کھینچتا ہوں میں درودِ شام کی کثرت ہے مثلِ مور و مرغِ خام کی
 شرب میں قبرِ بستی ہے خیرِ الانام کی تزئین ہے دوکانوں کی اور قصرِ نام کی

جبریل کی خوزدیاں شریف لاتی ہیں

مشکل کشا کی بیٹیاں بندی میں آتی ہیں

خاصانِ ذوالجلال پہ بلوائے عام ہے نے خیر و عافیت نہ درودِ سلام ہے

ایک ایک سے یہ شمر و عمر کا کلام ہے وہ بانو کے حسین علیہ السلام ہے

دیکھو حسین ابن علی کی بہن ہے یہ

مقتل میں جس کا بیاہ ہوا وہ دلہن ہے یہ

ہر بامِ آج شام میں نقار خانہ ہے شکر میں زیرِ چوب ہر اک شادیاں ہے

بیمار کے مرض کی دوا تازیانہ ہے عاشور سے مرخص پیادہ رواں ہے

فردوس میں بلند نبی کی یہ آہ ہے

کیا بے حسین کے مری کشتی تباہ ہے

بیٹھے ہیں بادہ خوان کہیں چل رہے ہیں جام
 طفل و جوان و پیر بغل گیر ہیں تمام

شور نوید و بانگ مبارک ہے گام گام
 شادی کا اہتمام ہے عشرت کا اہتمام

ہنستی ہوئی تماشاے کوسب خلق آئی ہے

یہ دخترانِ فاطمہ کی پیشوائی ہے

محشر کی صبح آج نمایاں ہے شام میں
 کنبہ شفیعِ محشر کا ہے از دحام میں

سرپٹتی ہے فاطمہ دارالسلام میں
 زینب یہ نوحہ کرتی ہے دربارِ عام میں

لوگو خبر کرو کوئی نانا رسول کو

بلوے میں شمر لایا ہے بنتِ بتول کو

ان بندوں میں شاعر نے شام کی کیفیت اور اہل بیت کی بلکسی کا منظر

کھینچنے کی کوشش کی ہے اور اس کوشش کا جو مقصد ہے شاعر اس میں کامیاب

بھی ہوا ہے۔ وہ موضوعات جو اہل عقیدت کو بین و بکا پر مجبور کر سکتے ہیں شاعر

نے ان بندوں میں یکجا کر دیے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ کلام میں رقت و تاثیر

اور گریہ انگیزی کی کیفیت بدرجہ اتم موجود ہے جو نہ صرف مجلسی نقطہ نظر سے بلکہ

ادبی نقطہ نظر سے بھی قابلِ لحاظ ہے۔ شاعر نے صرف اہل بیت کے مصائب

کے بیان پر ہی اکتفا نہیں کیا ہے بلکہ دشمنانِ اہل بیت فتح کی جو خوشی منا رہے

ہیں اس کا منظر پیش کر کے اس رثائی تاثر کو اور شدید کر دیا ہے مثلاً یہ شعر

خاصاں ذوالجلال پہ بلوائے عام ہے
 ہر نام آج شام میں نقار خانہ ہے

بیمار کے مرض کی دوا تازیانہ ہے
 عاشور سے مرلیض پیادہ روانہ ہے

لشکر میں زیرِ چوب ہراک شادیاں ہے

شورِ نوید و بانگِ مبارک ہے گامِ کام شادی کا انتظام ہے عشرت کا اہتمام
 مرزا دبیر کے مخصوص بینہ انداز بیان کے پیش نظر یہ شعر کسی مزید تبصرے
 کے محتاج نہیں ہیں لیکن اوپر کے تمام بندوں کے مجموعی تاثر کا اگر جائزہ
 لیا جائے تو ان کے درمیان ایک ربط و تسلسل کی کمی کا احساس ہوگا اور یہ احساس
 پیدا ہوگا کہ بیان ارتقا پذیر ہونے کے بجائے ہر بند ایک منفرد کیفیت رکھتا
 ہے بندوں میں کسی مسلسل کیفیت کے بجائے ہر بند میں ایک نئی کیفیت کا
 احساس ہوتا ہے۔ آئندہ صفحات میں مرزا دبیر کی منظر نگاری یا مرقع کشی کا جائزہ
 لیتے وقت اس خصوصیت کو پیش نظر رکھنا ہوگا جو دبیر نے اوپر کے بندوں
 میں پیش کی ہے۔ یعنی دبیر کسی مرقعے کو پیش نظر کرتے وقت اس کی کیفیت کو
 مسلسل بیان کرنے کے بجائے اسے ٹکڑوں میں پیش کرتے ہیں جہاں ہر بند
 ایک خاص اور غیر مسلسل کیفیت کو پیش کرتا ہے۔ یہ اصل میں ایک نفسیاتی کیفیت
 ہے جو دبیر کے مراثنیٰ میں اکثر جگہ نظر آتی ہے۔ یہ کیفیت جذبے کی شدت کی
 ترجمان ہے۔ جذبے کی شدت فوری اظہار چاہتی ہے نیز مسلسل نہیں ہوتی چنانچہ
 نوشق شعرا ایسے جذبات کی تہذیب کرنے میں ناکام رہتے ہیں۔ جس کی وجہ
 سے اکثر شعرا کے یہاں آغازِ کلام میں جذبے اور تخیل کی جو کیفیت ہوتی ہے وہ
 ایک دو اشعار یا بندے آگے نہیں بڑھتی۔ یہی وجہ ہے کہ دبیر ایسے مقامات پر
 جذبے اور تخیل کے تسلسل کو برقرار نہیں رکھ پاتے ہیں۔ آگے دبیر کی یہ
 خصوصیت ارتقا یافتہ صورت میں ملتی ہے۔

ان بندوں میں دبیر کے مخصوص رجحان کی ایک اور مثال پیش کرتے ہیں
 جس پر ہم گزشتہ صفحات میں بحث کر چکے ہیں یعنی ”وہ بانوئے حسین علیہ السلام ہے“
 یہ مکالمہ شمر کا ہے اور ”حسین علیہ السلام“ کی ترکیب دبیر کی اپنی ذہنی ربوہ ہے۔

اس کے بعد ایک حد ثانی مقام ملاحظہ ہو۔ اسیران اہل بیت کا قافلہ یزید کے
 مسل پر پہنچتا ہے تو سواروں سے اترتے کا حکم ہوتا ہے۔

ستائیتھا کہ مرے جگر پر پھری چلی اڈٹوں سے اتریں بی بیاں کہہ کہہ کے یاہلی
 آنکھیں پھرا کے رہ گئی زہرا کی لاڈلی روح حسین کو ہوئی تربت سے بے کلی
 طاقت بدن کی گھٹ گئی اور ضعف بڑھ گیا
 اترے جو بے سہارے تو دم سب کا چڑھ گیا

سینے میں دم ابھی نہ ملے تھے ہے غضب جو آئے رسیاں لیے ہوئے ہاتھوں میں یاد
 گھبرا کے پوچھا بیووں نے جو کر کیا ہے اب بولائے کر مجلس حاکم میں ہے طلب
 منظور ہے کہ روح علی پھر ملول ہو

مجمع میں رو بکاری آل رسول ہو
 ہم دبیر کی ایک بہت بڑی خامی کی طرف اشارہ کر چکے ہیں کہ جب وہ کسی واقعے کا
 اظہار کرتے ہیں تو اس کے لوازمات اپنے تصورات کی روشنی میں قیاس
 کرتے ہیں جس سے واقعے میں بہت سے منطقی جھول پیدا ہو جاتے ہیں لیکن
 جب وہ کسی غم انگیز واقعے کو بیان کرتے ہیں تو ان کے رثائیت پسند ذہن
 کو واقعے کی معمولی سے معمولی جزئیات کا بھی شعور ہوتا ہے۔ چنانچہ یہ مصرعے
 توجہ چاہتے ہیں:

”اڈٹوں سے اتریں بی بیاں کہہ کہہ کے یاہلی“
 ”آنکھیں پھرا کے رہ گئی زہرا کی لاڈلی“

ان مصرعوں کے بعد اس ٹیپ پر توجہ دیجیے :
 طاقت بدن کی گھٹ گئی اور ضعف بڑھ گیا
 اترے جو بے سہارے تو دم سب کا چڑھ گیا

اس سے معلوم ہوتا ہے کہ دبیر نے واقعے کی نفسیات کو پوری طرح اپنی گرفت میں لے لیا ہے جس سے محاکات اتنی کامیاب ہو گئی ہے کہ واقعے کی پوری تصویر آنکھوں کے سامنے آجاتی ہے۔ ٹیپ کے دونوں مصرعے اس لیے بھی توجہ چاہتے ہیں کہ شاعر نے یہاں صنعت طباق کا بہت خوبصورت استعمال کیا ہے۔ صنعت کمال یہ ہے کہ یہ معنوی کیفیت میں اضافے کا باعث ہو نہ کہ خود معنوی کیفیت پر غالب آجائے جیسا کہ عام طور پر ہوتا ہے اور خود دبیر کے یہاں اس کی مثالیں ملتی ہیں۔ لیکن ان دونوں مصرعوں میں یہ صنعت کاری خود واقعے کے تاثر کو قائم کرنے میں مدد دے رہی ہے اور حقیقتاً تاثر اتنا شدید ہو گیا ہے کہ خط کشیدہ الفاظ کے معنی کا تضاد محسوس بھی نہیں ہوتا اور یہ صرف اس لیے کہ دبیر کے مزاج کی زیریں لہر بینیہ ہے جس کی وجہ سے وہ اپنے بنیادی موضوع مرثیے میں تو کامیاب ہو جاتے ہیں لیکن دوسرے موضوعات کے بیان میں ان کے مزاج کی یہ زیریں لہر ہر جگہ مداخلت کرتی رہتی ہے نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ان کے دوسرے خاکے بگڑ جاتے ہیں۔ چنانچہ ملاحظہ ہوا سیریا کو دربار یزید میں پیش کیا جاتا ہے شام میں ہر طرف جشن ہے مبارکبادیاں ہیں دربار میں شمر یزید سے لڑائی کا اور امیروں کا حال بیان کرتا ہے کہ نذر خلیفہ کو ایک شامی آتا ہے

شمر لعین یزید سے کرتا تھا یہ بیاں اک شامی آیا نذر خلیفہ کو ناگہاں
 بولا یہ جشن حم کو مبارک ہو جاوداں تو ہے سپاہ دوست رعیت پہ مہرباں
 لا کر جو فوج نے تجھے دشمن کا سر دیا

ہر تیغ زن کو تو نے سپر بھر کے زر دیا

میں بھی جو مانگوں مجھ کو ملے گا وہ بولا ہاں جو کہہ ابھی میں دوں تجھے کیلے کمی یہاں

تسلیم کر کے اس نے خوش خوش کیا بیاں حاجت ہے اک کنیز کی اے خمر و جہاں

آگے تری عطا کے یہ کیا احتیاج ہے

دربار میں ترے مرا مقصود آج ہے

پوچھا شقی نے کون تو اس نے غضب کیا ہے ہے امام زادی کا ترکِ ادب کیا

رُخ جانبِ یتیم امیرِ عرب کیا سیدانی کو برائے کنیزی طلب کیا

گھبرا گئی سکینہ جگر تھر تھرا گیا

ادبِ طشت میں حسین کا سر تھر تھرا گیا

اس پر جنابِ زینب شامی کو آگاہ کرتی ہیں کہ وہ کس کو طلب کر رہا

ہے اور اسیر کون لوگ ہیں

بس بس کہ روحِ فاطمہ کو شور و شین ہے

توہ تو کر یہ نور نگاہِ حسین ہے

جنابِ زینب ہے یہ سن کر

منہ پیٹ پیٹ کر کیا رثائی نے اپنا لال کہنے لگا زید سے وہ اے زبوں خصال

نازل ہو تجھ پہ صاعقہ قہر و الجلال اپنے نبی کی آل کا تو نے کیا یہ حال

ہے یہ دخترانِ جنابِ امیر ہیں

بجھا تھا میں کہ زنگ و جیش کے اسیر ہیں

اد پر جو دبیر کے بندِ نقل کیے گئے ہیں ان کی روشنی میں اگر ان

بندوں کا مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہو گا کہ دبیر کے یہاں رثائی اور غیر رثائی

موضوعات کے درمیان کیا فرق ہے۔ واقعہ نگاری کے بیان میں جس احتیاط

اور جزئیات پر قابو کی ضرورت ہوتی ہے وہ ان بندوں میں مفقود ہے۔ دبیر کا

شعری رجحان یہ ہے کہ اہل بیت کی مظلومیت و بیگسی کو جتنا زیادہ ممکن ہو نمایاں

کیا جائے تاکہ اس وسیلے سے مجلس میں زیادہ سے زیادہ بین و بکا برپا ہو سکے جو کسی ذاکر کی کامیابی کی علامت ہے لیکن کامیابی کے اس حصول کی وجہ سے شاعر ناکام ہو جاتا ہے۔ کسی واقعے کے بیان میں موقع و محفل کے تقاضوں کو درپا کر کے مراتب اور وقوعہ کے امکانات کو نظر انداز کر دیا جاتا ہے نتیجہ یہ کہ واقعہ خود بخود مشتبہ ہو جاتا ہے لیکن شاعر کے نزدیک اہل بیت کی ہر مصیبت اور ابتلا یقین کا درجہ رکھتی ہے یہی وجہ ہے کہ شاعر کے تصور میں جناب سکینہ کو کنیزی کے لیے طلب کیا گیا ہے اور یہ تاثر پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ وہ اہل بیت جن کے اجداد سرور کائنات، امیر عرب اور شہر مشرقین کہلاتے ہیں ان کی اولاد کی مظلومی کا حال یہ ہے کہ بھرے دربار میں کنیزی کے لیے طلب کیا جا رہا ہے۔ واقعے کا یہ تصور یقیناً المناک ہے۔ شاعر کے رجحان طبع نے اس واقعے کا تختل تو کر لیا لیکن اس میں صداقت کا کتنا رنگ بھرا ہے آئیے اس کا جائزہ لیں۔

واقعے کا آغاز اس طرح ہوا ہے کہ یزید کے دربار میں ایک شامی (حس کی شخصیت کی کوئی تخصیص نہیں) فتح کی مبارک باد دینے آتا ہے اور بادشاہ وقت سے ایک کنیز کا طالب ہوتا ہے۔ یہ خیال خود اپنے آپ میں کتنا مضحک ہے اس پر کسی تبصرے کی ضرورت نہیں۔ واضح رہے دبیر نے ایک ایسے ماحول

۱۔ مولانا ابوالکلام آزاد نے یہ واقعہ نقل کیا ہے کہ یزید کے دربار میں جب اہل بیت لائے گئے تو ایک سرخ رنگ کے شامی لڑکے نے حضرت فاطمہ بنت علی کی طرت اشار کیا اور کہا "امیر المومنین یہ لڑکی مجھے عنایت کیجیے" یزید نے کہا "دور ہو کم نخت خدا تجھے موت کا تحفہ بخشے" انسانیت موت کے دروازے پر ۹۷-۹۵

میں آنکھ کھولی تھی جو تاریخ میں شاہی اور جاگیر داری کے دور سے جانا جاتا ہے اس دور کی تہذیب کے وہ پروردہ تھے اور اس کی قدروں سے وہ آشنا تھے۔ مزید یہ کہ دبیر نے خود یہ مرثیہ ایک درباری مجلس میں پڑھا تھا۔ وہ جانتے ہوں گے کہ درباری آداب کیا ہوتے ہیں اور ایک عام آدمی بادشاہ وقت سے کیونکر اور کس طرح ہم کلام ہو سکتا ہے۔ اس کے باوجود دبیر نے اس واقعے کو جس رنگ میں پیش کیا ہے وہ اس بات کی دلیل ہے کہ دبیر کے تجربہ و مشاہدات یا تو محدود تھے یا پھر ان سے کام لینے کا سلیقہ ان میں نہ تھا۔

واقعے کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ جب اسیروں کا قافلہ شام میں پہنچتا ہے تو وہاں فتح کی خوشی اور اسیروں کی آمد پر جشن شامانی منایا جا رہا ہے لیکن ایک شامی جو یزید کو فتح کی مبارکباد دینے آیا ہے اسے یہ غلم بھی نہیں کہ جنگ کس کے خلاف ہوئی تھی اور اسیر کون لوگ ہیں۔ اس کے بعد اس شامی کو یہ معلوم ہوتا ہے کہ جس کو اس نے کنیزی کے لیے طلب کیا ہے وہ حسین کی بیٹی ہے تو بھرے دربار میں بادشاہ کو ملا مت کرنے لگتا ہے

کہنے لگا یزید سے وہ اے زبوں خصال

نازل ہو تجھ پہ صاعقہ قہر ذوالجبال

اپنے نبی کی آل کا تو نے کیا یہ حال

اس سارے واقعے میں جو چیز ناگواری کی حد تک محسوس ہوتی ہے وہ عصمت اہل بیت کے تعلق سے کنیزی کا تصور ہے جو خود شاعر کی غیرت و حمیت پر گراں گزرنا چاہیے۔ اس میں شک نہیں کہ غلامی اور کنیزی ظلم کی بہت بڑی علامتیں ہیں۔ لیکن اس سے فرد کا سماجی شخص بھی مجروح ہوتا ہے اس لیے دبیر کو اس تصور کے اظہار سے اجتناب کرنا چاہیے تھا۔ لیکن

دبیر کا ہر تصور چوں کہ بین و بکا کی طرف جاتا ہے اس لیے وہ واقعے کی نفسیات پر بھی توجہ دینا ضروری نہیں سمجھتے۔

ایک اور خصوصیت جس کا پتہ دبیر کے یہاں واقعات و روایات کے بیان سے چلتا ہے وہ یہ کہ دبیر اگر اپنے ماحول کے ترجمان تھے تو وہ ماضی کا تسلسل بھی تھے۔ مرثیوں میں اس طرح کے واقعات اور روایات دبیر کو ورثے میں ملے تھے اور اس روایتی مرثیہ نگاری ہی سے انھوں نے اپنی شاعری کا آغاز کیا تھا جس کا سب سے بڑا مقصد گریہ و بکا اور حصولِ ثواب تھا زبان و بیان پر ان کو قدرت حاصل نہ تھی ثقیل اور غامضوں الفاظ استعمال کرنے کا ان کو شوق تھا۔ کلام میں روانی کے بجائے ایک اکھڑا پن تھا آگے ان کی زبان کو ترقی پہنچتی ہے زبان میں صفائی اور سلاست کا احساس ہونے لگتا ہے۔ بیان پر بھی ان کو قدرت حاصل ہوتی ہے۔ لسانی ارتقا کی ایک اہم علامت منالغ بدالغ کا استعمال ہے جب کہ بیان کا ارتقا ایجاد مضامین کی صورت میں ہوا ہے اسی دور میں دبیر کی وہ خصوصیت مسلم ہو جاتی ہے جس کا نام رثائیت ہے اگرچہ اس مقصد کے حصول کی خاطر دبیر عجیب و غریب واقعات ایجاد کرتے ہیں لیکن واقعات کے بیان میں وہ موقع و محفل کے تقاضوں اور ضروری جزئیات کا خیال نہیں کرتے جس سے فن کی خامیاں نمایاں ہونے لگتی ہیں۔ ایجاد واقعات کا ایک پہلو یہ ہے کہ دبیر کی یہ خصوصیت اپنے ماحول کی ترجمان ہے جہاں داستانوں اور مشنویوں کے ذریعے محیر العقول واقعات اور کردار پیش کیے جاتے تھے اسی لیے دبیر کے یہاں بھی ہر واقعہ ممکن ہو جاتا ہے لیکن وہ ناکام اس لیے ہو جاتے ہیں کہ واقعات کی تخلیق ان کی فطرت کے مطابق نہیں بلکہ اپنی ذہنی افتاد کے مطابق کرتے ہیں

اور مختلف کڑیوں کے رشتے وہ اپنے ذہنی تلازمات سے ملا دیتے ہیں چنانچہ اکثر مکالمات کردار کی فطرت کے مطابق نہیں بلکہ شاعر کی عقیدت یا ذہنی رویہ کے مطابق ادا ہوتے ہیں۔ منظر نگاری ٹکڑے ٹکڑے ہے یعنی کسی منظر کے بیان میں تسلسل ہونے کے بجائے ہر بند ایک منفرد کیفیت کو پیش کرتا ہے۔ یہ دبیر کے اوائل عہد کی خصوصیات ہیں لیکن یہی وہ خطوط بھی ہیں جن کے سہارے ہمیں مطالعہ دبیر میں آگے چلنا ہے چونکہ یہ خصوصیات دبیر کے یہاں آخر عہد تک گئی ہیں۔ اک زمانے کے تجربے اور مشق نے ان کا شعری آہنگ تو نسیاں کر دیا ہے لیکن فن کتنا نکھرا ہے اس کا مطالعہ ہمیں اس دور میں کرنا ہے جب مرثیہ جدید ہو گیا اس میں چہرہ، آمد، سراپا، رجز اور رزم جیسے موضوعات داخل ہو گئے اور دبیر کو اپنی شخصیت کے اظہار کے لیے اتنے میدان مل گئے کہ اب ایسا واقعات کی ضرورت نہیں رہی۔

آپ ہمارے کتابی سلسلے کا حصہ بن سکتے
ہیں مزید اس طرح کی شان دار،
مفید اور نایاب کتب کے حصول کے لئے
ہمارے ویس ایپ گروپ کو جوائن کریں

ایڈمن پیسل

عبداللہ عتیق : 03478848884

سدرہ طاہر : 03340120123

حسنین سیالوی : 03056406067

دبیر اور اجزائے مرثیہ

اب تک دبیر کے ادائل عہد کی شاعری سے بحث کی گئی ہے اس سلسلے میں چار مرثیوں کا غوالہ دیا گیا جن میں سے دو مرثیوں کا تجزیہ کر کے ان خطوط کا تعین کرنے کی کوشش کی گئی جن کے بہار سے ان کی شاعری کا اٹھان ہوا اور جو مطالعہ دبیر میں کلیدی حیثیت رکھتے ہیں۔ یہ خطوط شعری ارتقا کے ساتھ ساتھ زیادہ گہرے ہو جاتے ہیں چنانچہ دبیر کے عہد ارتقا میں ان کی شاعری کی بنیادی خصوصیات کم و بیش ہی ہیں جو ان کے ادائل عہد میں نظر آتی ہیں اس لیے آئندہ دبیر کی شاعری کا مطالعہ کرتے وقت ان خصوصیات کو نظر میں رکھنا ضروری ہے جو ۱۲۴۱ھ (۱۸۲۹ء) تک کے شعری سفر میں رونما ہوئی ہیں اس کے بعد جدید مرثیے کا دور شروع ہوتا ہے اور حوالہ اجزائے مرثیہ یعنی چہرہ، رخصت، آمد، سراپا، رجز اور جنگ وغیرہ کا التزام دبیر کے یہاں بھی شروع ہو جاتا ہے اس طرح دبیر اپنے ابتدائی عہد کو مکمل کر کے تشکیل جدید کے دور میں داخل ہوتا ہے میں تاہم عہد ماضی سے ان کا شعری رشتہ منقطع نہیں ہو جاتا بلکہ واپسی مرثیہ نگاری کا سلسلہ بھی برابر جاری رہتا ہے چنانچہ دبیر کے یہاں ایسے مرثیوں کی ایک معقول تعداد نظر آتی ہے جو ہیں تو عہد جدید کی تخلیق لیکن صرف واقعات و روایات کے بیان پر مشتمل ہیں مثلاً:-

ط جب اہل بیت بے سرو سامان و ہو گئے

اس مرثیے پر تاریخ کتابت دسمبر ۱۲۵۸ھ مطابق ۲۲ صفر ۱۲۵۸ھ درج ہے

ط بلقیس پاسباں ہے یہ کس کی جناب ہے

اس مرثیے پر تاریخ کتابت ذی الحجہ ۱۲۵۸ھ درج ہے۔

ط انیسویں شب آئی جو ماہ رمضان کی

اس مرثیے کی تاریخ کتابت ۱۲۶۳ھ ہے

ط اے مومنو کس عہد سے یہ بزمِ عزاب ہے

اس مرثیے کی تاریخ کتابت ۹ ربیع الاول ۱۲۶۲ھ ہے

ط ہم ہیں وطن میں اور طبیعت سفر میں ہے

۱۔ مرثیوں کی پہلی کاپی ان بیاضوں سے ماخوذ ہیں جو مسیحو حسن صدیقی مرحوم کے کتب خانے کی ملکیت ہیں۔

یہ مرثیہ بقول افضل حسین ثابت ۱۸۵۷ء کے بعد کی تصنیف ہے۔

یہ سارے مرثیے اپنی ہیئت اور موضوع کے لحاظ سے روایتی مرثیہ نگاری کی نمائندگی کرتے ہیں اور اس امر کی شہادت دیتے ہیں کہ ۱۸۳۳ء کے بعد دبیر صرف جدید مرثیے ہی نہیں کہتے رہے نیز یہ کہ ہر جدید مرثیے میں تمام اجزا کو لازماً استعمال نہیں کیا گیا ہے بلکہ حقیقت یہ ہے کہ دبیر کے ایسے مرثیوں کی تعداد بہت کم ہے جن میں جدید مرثیے کے جملہ اجزا کی تنظیم کی گئی ہے۔ اس کے باوجود دبیر کے شاعرانہ جوہر ان اجزا کے شعوری التزام میں زیادہ بہتر کھل سکے ہیں جس سے ان کے شعری ارتقا کے عمل کا جائزہ لینے میں مدد ملتی ہے۔ جہاں تک ارتقا کا تعلق ہے اوائل عہد میں اس پر بحث ہو چکی ہے اور یہ واضح کیا جا چکا ہے کہ کس طرح دبیر کی شاعری منزل بہ منزل آگے بڑھی، کن خطوط کے سہارے یہ سفر طے ہوا اور اس دوران میں کن رجحانات کا غلبہ رہا۔ تاہم اوائل عہد کا تجزیہ تقدیر کا تعین نہیں کر سکتا اسی لیے ایک عہد کو ختم کر کے ہم دوسرے عہد میں داخل ہونے کی کوشش کرتے ہیں۔

اس دوسرے عہد کا مرثیہ چونکہ مختلف اجزا پر مشتمل ہے اس لیے دبیر کی شاعری کا مطالعہ بھی انفرادی طور پر ان اجزا کے پس منظر میں کرنا زیادہ مناسب ہے بجائے اس کے کہ مجموعی طور پر مرثیہ نگاری کا مطالعہ شعری خصوصیات کے پس منظر میں کیا جائے۔ چونکہ بصورت دیگر ہم شاعری کے حسن و قبح پر تو بحث کر سکتے ہیں لیکن معقول تجزیے کے بغیر تقدیر کا عمل کامیاب نہیں ہو سکتا۔ یہ اجزا جیسا کہ بحث گذر چکی ہے مندرجہ ذیل ہیں۔

۱۔ چہرہ ۲۔ رخصت ۳۔ آمد ۴۔ سرایا

۵۔ رخصت ۶۔ جنگ ۷۔ شہادت ۸۔ بین

چہرہ

جدید مرثیے کا ابتدائی یا تمہیدی حصہ ہے۔ اور قصیدے کی تمہید کی طرح اس کا بھی مرثیے کے موضوع سے بظاہر کوئی تعلق نہیں ہوتا اور نہ کسی موضوع کی تخصیص ہوتی ہے اس کے برعکس شاعر کو آزادی ہے کہ وہ کسی بھی موضوع کا انتخاب کر لے۔ اس طرح مرثیے میں مختلف النوع مضامین پر طبع آزمائی کی گنجائش پیدا ہو جاتی ہے۔ لیکن عام طور سے مرثیہ نگاروں کے یہاں اور دبیر کے یہاں خصوصاً جن موضوعات پر چہرے نظم کیے گئے ہیں وہ ہیں موسم بہار، طلوع سحر، سیر کی مدح یا مجلس عزا کی تعریف۔ ان موضوعات میں طلوع سحر کو خصوصیت حاصل ہے بلکہ حقیقت تو یہ ہے کہ مرثیہ نگاروں کے یہاں یہ موضوع چہرے کے لیے مخصوص ہو گیا ہے جس کا سبب یہ معنوی نسبت ہے کہ یہ سحر عام سحر نہیں بلکہ طلوع صبح شہادت ہے۔ جو آئندہ رونما ہونے والے واقعات کا تناظر پیش کرتی ہے۔

دبیر نے اس موضوع پر بڑا زور طبیعت صرف کیا ہے اور اپنے عہد کے مذاق شاعری کی کھل کر داد دی ہے لہذا ایسا د مضامین، خیال آفرینی، صنائع باریع اور شوکتِ الفاظ دبیر کے چہروں کی بنیادی خصوصیات ہیں ذیل میں چند ایسی مثالیں پیش نظر ہیں جو ان موضوعات پر مشتمل ہیں جن کا اور پر حوالہ دیا گیا۔ اس بحث کا آغاز ہم دبیر کے اس مرثیے سے کرتے ہیں جو ۱۸۲۴ء (۱۲۵۰ھ) میں تصنیف کیا گیا اور جدید ہیئت میں پہلا مرثیہ ہے۔ ملاحظہ ہو۔

سب محفلوں میں نور کی محفل ہے یہ محفل خورشیدِ یار اللہ کی محفل ہے یہ محفل
 روشن ہے کہ برنجِ مہِ کامل ہے یہ محفل دربارِ جبریل کے قابل ہے یہ محفل
 ہر ذرہ چراغِ حرمِ لم یزلی ہے
 حقا کہ یہ دربارِ حسین ابن علی ہے
 یوسف ہے فداحس ہے یہ دربار ہے کس کا دربار ہے ہر چشم یہ دربار ہے کس کا
 کیوں زرد ہے خورشید یہ بار ہے کس کا لاغر ہے مہِ نو یہ عزادار ہے کس کا
 جلوہ ہے یہ سب ماتم شاہ شہدا کا
 دربار ہے یہ مالکِ سرکارِ خدا کا
 جاربِ کیشِ فرشِ عزا عرشِ علا ہے دروازہ ہے یا ہاتھ سخی کا یہ کھلا ہے
 ہر ایک گنہِ عفو کی میزاں میں تُلّا ہے شربت کے لیے معجزے کا قند گھلا ہے
 پیتے ہی روا ہوتی ہے نادار کی حاجت
 بے زر کو نہیں شربتِ دینار کی حاجت

ماتم کا مرقع ہے کہ خاموش ہے مجلس یہ داغ ہے کس کا کہ سیہ پوش ہے مجلس
 ہر بند کی خاطر مہِ تن گوش ہے مجلس یہ مرتبہ کس کا ہے کہ بے ہوش ہے مجلس
 حیدر کو قلقِ فاطمہ کو نوحہ گری ہے
 کیا خون میں تصویرِ پمبر کی بھری ہے

دمیر کے یہاں چہرے کے موضوعات میں مجلسِ عزا کی توصیف کا حوالہ اوپر دیا
 جا چکا ہے۔ زیرِ نظر چہرے کے یہ بند مجلسِ عزا کی تعریف و توصیف میں نظم

۱۔ دفتر ماتم جلد ۶ مرقعہ نمبر ۲۶۔ نوٹ:۔ سبع مثانی انتخابِ مراثنی (مکتبہ جامعہ)
 اور نول کشور کی جلد نمبر ۱ میں مطلع اس طرح چھپا ہے ”اے شمس و قمر نور کی محفل ہے یہ محفل“

ہوے ہیں۔ لیکن اس چہرے پر تبصرہ کرنے سے قبل ضمیر کے اس مرثیے کا تذکرہ مناسب معلوم ہوتا ہے جس سے 'تشکیل جدید' کا آغاز ہوا ہے اس کا پہلا بند ہے:

کس نور کی محفل میں مری جلوہ گری ہے جس نور سے پر نور یہ نور بصری ہے
آمد ہی میں حیران قیاس بشری ہے یہ کون سی تصویر تجلی سے بھری ہے
گو حسن کا رتبہ نہیں مذکور ہوا ہے

منبر مرا ہم مرتبہ طور ہوا ہے

اس حوالے میں سب سے پہلے تو یہ چیز قابل توجہ ہے کہ جدید مرثیے کے آغاز میں چہرے کا موضوع "توصیف عزا" رہا ہے۔ ضمیر کا مرثیہ ۱۲۴۹ھ میں تصنیف ہوا اور اس کے بعد ۱۲۵۰ھ میں جب دبیر نے اپنا پہلا جدید مرثیہ تصنیف کیا تو انھوں نے بھی چہرے کا آغاز توصیف عزا سے کیا۔ ان دونوں مرثیوں کے چہروں میں اتنی مماثلت اور زمانہ تصنیف میں اتنی مقاربت ہے کہ گمان ہوتا ہے دبیر نے اپنا مرثیہ براہ راست ضمیر کے مرثیے سے متاثر ہو کر لکھا تھا اس گمان کو تقویت اس امر سے بھی حاصل ہوتی ہے کہ دونوں مرثیے جناب علی اکبر کے حال میں ہیں جس سے یہ خیال یقین میں بدل جاتا ہے کہ زیر بحث مرثیے کی تصنیف کے وقت ضمیر کا مرثیہ شعوری یا غیر شعوری طور پر دبیر کے پیش نظر رہا ہوگا۔ اور مرثیہ چوں کہ پیر دی خضر میں لکھا گیا تھا اس لیے دبیر اپنے مرثیے کے لیے کسی دیگر موضوع اور نئے چہرے کو تلاش نہ کر سکے غالباً دبیر اس نئے موضوع سے اپنے مزاج کو ہم آہنگ کرنے کی کوشش کر رہے ہیں جس کی وجہ سے اس مرثیے کا چہرہ اتنا طویل نہیں ہے جتنا دوسرے جدید مرثیوں میں نظر آتا ہے اور چند بندوں کے بعد ہی دبیر اپنے موضوع یعنی رشائیت کی طرف آ جاتے ہیں:-

یہ کون جواں ہے جسے روتی ہے جوانی کون اٹھتا ہے پیا سا جو گرا آنکھ سے پانی
 کیوں چشم کے چشمے میں ہے دریا کی روانی کیا خون میں ڈوبا ہے کوئی یوسف ثانی
 کنگان شہادت کا حسیں کون ہے ایسا
 خورشید لقماہ جہیں کون ہے ایسا

اٹھارویں سال اب جو نہیں بیاہ یہ کیا ہے اس عمر کا سید کوئی بن بیاہا ہوا ہے
 پھل نیزے کا کس پھول سے سینے پر لگے شوق سینہ گل خاک بسربا دھبلے
 کیوں پھول کے عمانے گرے خاک ہے
 ہر آنہ بندھا کس کے سراپا ک پہ ہے

رثا مرثیے کی غایت ہے چنانچہ اس مقصد کے پیش نظر اور مجلسی تقاضوں کی
 نسبت ہے یہ ادا قابل ستائش ہے کہ دبیر اپنے سامعین یا ناظرین کو کسی
 عنوان پر آزاد نہیں چھوڑ دیتے بلکہ موقع بہ موقع ان کے فرض (بین) کا احسا
 دلاتے رہتے ہیں لیکن فن کے تقاضے عقیدت کے تقاضوں سے مختلف ہوتے
 ہیں۔ فنی نقطہ نظر سے بیانیہ شاعری اپنے آغاز سے انجام تک ایک
 فطری ارتقا کے سہارے پہنچتی ہے۔ اس میں واقعات کا ظہور ترتیب
 کردار اور ان کی باہمی کش مکش اور مکالمات مرثیے کے وہ عناصر ہیں جو
 اس میں ایک ڈرامائی کیفیت پیدا کر دیتے ہیں لیکن اس کیفیت سے عہدہ
 برآ ہونے کے لیے شاعر کو بھی ڈراما نگار بننا پڑتا ہے جس کا بنیادی فریضہ یہ
 ہے کہ وہ اپنی شخصیت کو عقب میں لے جائے اور واقعات کو ان کے فطری
 بہاؤ پر چھوڑ دے۔ لیکن دبیر ان ممکنہ ذمے داریوں سے آگاہ نہیں ہیں لہذا
 انھوں نے چہرے میں جس کا موضوع رثا سے مختلف ہے اپنے ذہنی تاثرات
 کا عکس ڈال کر آغاز میں انجام کی کیفیت پیدا کر دی ہے دبیر کے اس رجحان طبع

نے موضوع کی انفرادیت پر بھی اثر ڈالا ہے۔

قطع نظر اس سے کہ یہ دبیر کی طبیعت کا رجحان ہے کہ وہ مختلف موضوعات میں رثائی ناثر پیدا کر دیتے ہیں، یہ واقعہ بھی ذہن نشین رہنا چاہیے کہ دبیر کا اس راہ میں پہلا قسم ہے اور غالباً اسی وجہ سے چہرے میں تسلسل کی کمی کے ساتھ ساتھ خیالات میں بھی جاؤ کے بجائے ایک اکھڑے پن کا احساس ہوتا ہے یہ مصرعے ملاحظہ ہوں،

چار و پش پش فرش عزا عرش غلا ہے دروازہ ہے یا ہاتھ غنی کا یہ کھلے ہے
ہر ایک گناہ عفو کی میزاں میں ٹلا ہے شربت کے لیے معجزے کا فنڈ کھلا ہے
ان مصرعوں میں کسی معنوی ربط و تسلسل اور درجہ بدرجہ ترقی کا فقدان محسوس ہوتا ہے۔ مختلف صفات ہیں جن کو آوردنے کیجا کر کے بند کی صورت دے دی ہے لیکن اس صورت گیری میں کسی معنوی ارتباط کو قائم رکھنے میں شاعر کو یقیناً ناکامی سے دوچار ہونا پڑا ہے۔ اس ناکامی نے اس کو چہرہ ختم کر کے جلد ہی بین کی طرف توجہ کرنے پر مجبور کر دیا ہے اگرچہ شاعر اپنے اس گریہ خیز اقدام میں کامیاب ہو گیا ہے لیکن قاری کا ذہن بین سے اتنا متاثر ہو چکا ہوتا ہے کہ اس کے بعد سراپا کو اپنا تاثر قائم کرنے میں خاصا وقت لگ جاتا ہے اور کئی بند اس کوشش میں ضائع ہو جاتے ہیں۔ دبیر کی یہ خصوصیت وہی افاصل عہد کا تجزہ ہے جب وہ واقعات و روایات نظم کرتے ہیں تو گریہ و بکا کے گوشے نکالنے کے لیے ان کی یہ خصوصیت انیس سال کی مشق کے دوران ان کے مزاج کا جز بن گئی تھی۔ نتیجہ یہ کہ جب وہ جدید مرثیے پر طبع آزمائی کرنے بیٹھے تو چہرے کو بین کے اثرات سے محفوظ نہ رکھ سکے۔ دبیر کو اس بین کے لیے کسی کوشش یا ارادے سے کام نہیں لینا پڑا بلکہ ایک تو چہرے میں ناکامی کا

احساس دوسرے ان کے مزاج کی زیریں اہر بینیت ہونے کی وجہ سے ان کی طبیعت خود بخود اس راہ پر چل نکلی جو دراصل دسیر کا ایک نفسیاتی مرحلہ ہے۔

چہرے کی دوسری مثال ملاحظہ ہو :

کوفے میں بہار آئی جو گل گشت چمن کو خمرانے لگا رنگ چمن چہرہ کھن کو
رگ رگ سے ملی نبض رواں گل کے بدن کو لالے نے کیا کھل کے سبک لعل یمن کو
ہر سرو بنا شکل زباں شوق سخن میں

فتارے در افشاں ہوئے تعریف دہن میں

وہ موسم گل رنگ پہ کوفے کے چمن میں شبہم تھی کہ تھے موتیوں کے ڈھیر عدن میں
دنداں نظر آنے لگے غنچے کے دہن میں ببل کی طرح جان پڑی گل کے بدن میں

ہر بلبل بستان نجف مرثیہ خواں تھا

زہرا کا چمن فصل بہاری میں خزاں تھا

سلطان بہاری نے تھم گل جو دکھایا ابراگے نقارہ سلامی کا بجایا
ہر برگ سے گل دستاوب باتدھ کے آیا رومال شگوفے نے غلامانہ ہلایا

جے تاب نے بوسہ جو دیا گل کے بدن پر

تبسح گری زاہد شبہم کی زمیں پر

پھرے کے قلم فرد نگداشت اٹھالی لالے کے شگوفے نے دوات اپنی نکالی
نام گل و سبزہ سے رہی فرد نہ خالی بیمار تھی نرگس پہ لکھی اس کی بحالی

احکام کے پابند ملازم جسز و کل تھے

تھے سرو پیادوں میں تو اسواروں میں گل تھے

لشکر وہ درختوں کا وہ شاخوں کی سنائیں چم خم وہ کہ دم بھرتی تھیں تیغوں کی دریاں
 نہروں سے حریفوں کی نکلنے لگیں جانیں موجیں تھیں کہیں تیر کہیں کھینچ کے کمانیں
 سنبل نے بنائے کوزرہ باغ کی پائی
 لالے کے رسالے نے سپرداغ کی پائی
 ناگاہ ہوا بلی اٹھا جنگ کو باراں کڑکیت بنا رعد صدا دی سرسیداں
 بجلی تھی سناں ابر سپر قطرے تھے پیکاں غصے سے ہوا سرخ دُرخ فوج گلستاں
 برسا دیے تیر اس نے جو اتان چمن پر
 یاں غلغلہ یہ تھا کہ لیے سب سروتن پر

چہرے کی سابقہ مثال پر تبصرہ کرتے ہوئے کہا گیا تھا کہ دبیر اپنے مزاج کو
 چہرے کے نئے موضوع سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کر رہے ہیں لیکن زیر نظر
 چہرہ اس بات کو ثابت کر رہا ہے کہ دبیر اپنے مزاج کو اس موضوع سے ہم آہنگ
 کر چکے ہیں۔ چہرہ متعدد وجدوں پر مشتمل ہے اور شروع سے آخر تک شاعر کی جولانی
 طبع کا نمونہ ہے۔ ساتھ ہی یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ دبیر کی طبیعت میں جو ایسا دکا مادہ
 ہے اس کا رخ اب واقعات و روایات کے بجائے مضامین کی طرف ہو گیا ہے
 چنانچہ سلطان بہاری، شگوفے کا رومال، زاہد شبنم، سرو کے پاؤں، گلوں
 کے اسوار، درختوں کا لشکر، شاخوں کی سنائیں، لالے کے داغ کی سپر وہ
 استعارے ہیں جو اس دور میں ان کی طبیعت کے رنگ ایسا دکا کو ظاہر کرتے
 ہیں اور جیسا کہ واقعہ ہے کہ جہاں زبان کے جو ہر عیاں ہوتے ہیں وہاں مفہوم ہوا
 ہو جاتا ہے لیکن دبیر نے موسم بہار کی کیفیت کو ظاہر کرنے کے لیے جن استعاروں
 کو استعمال کیا ہے ان سے اس کیفیت میں کمی نہیں بلکہ اضافہ ہی ہوا ہے۔ اگرچہ یہ صحیح

ہے کہ موسم بہار کی یہ کیفیت ان واقعات کا ناظر نہیں ہے جو کربلا کے بے برگ گیاہ
میدان میں اس موسم میں رونما ہوئے جس کا تصور اس کیفیت سے عبارت ہے
تھی اس برس یہ شدت گرما کہ الحمد للہ مثل چار آگ سے جلتا تھا ہر شجر
جائے غبار ریگ سے شعلے بلند تھے

محرزین گرم تھی ذرے سپند تھے

لیکن مرثیے کے مختلف اجزا چوں کہ واقعے کی مختلف کڑیاں ہونے کے بجائے
اپنے آپ میں مکمل اکائیوں کی حیثیت رکھتے ہیں اس لیے چہرے کو دیگر اجزاء سے
مربوط کرنے کے بجائے اس کے موضوع تک محدود رہ کر مطالعہ کیا
جائے تو زیادہ بہتر ہے۔ اس کے باوجود اس چہرے کو کربلا کے واقعات سے
اتنی نسبت ضرور ہے کہ یہ شاعر کے ذہن میں جنگ کے تلازمات کو پیش کرتا ہے
پھر بھی خیال پیدا ہوتا ہے کہ کاش دبیر نے اس چہرے کو ان دو ابتدائی بندوں
پر ختم کر دیا ہوتا جن کی آخری ٹیپ یہ ہے

ہر بلبل بستانِ نجف مرثیہ خواں تھا

زہرا کا چمنِ فصلِ بہاری میں خزاں تھا

ایک طرف دبیر نے کونے میں موسم بہار کا نظارہ پیش کیا ہے۔ دوسری طرف زہرا
کے چمن پر خزاں کا سایہ ہے۔ اس تضاد نے جو ڈرامائی کیفیت پیدا کی ہے اسے
یہ ٹیپ جو یقیناً گریز کی ٹیپ ہے بڑی خوبصورتی سے ارتقا کی طرف لے کے
چلی ہے۔ یہ ارتقا چہرے کو منفرد اکائی سمجھ کے نہیں چھوڑ دیتا بلکہ آئندہ
واقعات سے مربوط کر کے ان کے درمیان ایک وحدت قائم کرتا چاہتا ہے لہذا
ضرورت تھی کہ دبیر اس ارتقائی کیفیت کو احتیاط سے سنبھال کر چلتے اس
کے بجائے انھوں نے ستم ظریفی یہ کی کہ اس شاندار گریز سے پھر چہرے

لشکر وہ درختوں کا وہ شاخوں کی سناںیں چم خم وہ کہ دم بھرتی تھیں تیغوں کی زبائیں
 نہروں سے حریفوں کی نکلنے لگیں جانیں موجیں تھیں کہیں تیر کہیں کھینچ کے کہانیں
 سنبل نے بنائے کوزرہ باغ کی پانی
 لالے کے رسالے نے سپرداغ کی پانی

ناگاہ ہوا بلی اٹھا جنگ کو باراں کڑکیت بنا رعد صدا دی سر میداں
 بجلی تھی سناں ابر سپر قطرے تھے پیکاں غصے سے ہوا سرخ دُغ فوج گلستاں
 برساتیے تیر اس نے جو اناں چمن پر
 یاں غفلت یہ تھا کہ لیے سب سروتن پر

چہرے کی سابقہ مثال پر تبصرہ کرتے ہوئے کہا گیا تھا کہ دبیر اپنے مزاج کو
 چہرے کے نئے موضوع سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کر رہے ہیں لیکن زیر نظر
 چہرہ اس بات کو ثابت کر رہا ہے کہ دبیر اپنے مزاج کو اس موضوع سے ہم آہنگ
 کر چکے ہیں۔ چہرہ متعدد وجدوں پر مشتمل ہے اور شروع سے آخر تک شاعر کی جولانی
 طبع کا نمونہ ہے۔ ساتھ ہی یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ دبیر کی طبیعت میں جو ایسا دکا مادہ
 ہے اس کا رخ اب واقعات و روایات کے بجائے مضامین کی طرف ہو گیا ہے
 چنانچہ سلطان بہاری، شگوفے کا رومال، زاہد شبنم، سرو کے پاؤں، گلوں
 کے اسوار، درختوں کا لشکر، شاخوں کی سناںیں، لالے کے داغ کی سپر وہ
 استعارے ہیں جو اس دور میں ان کی طبیعت کے رنگ ایسا دکا کو ظاہر کرتے
 ہیں اور جیسا کہ واقعہ ہے کہ جہاں زبان کے جو ہر عیاں ہوتے ہیں وہاں مفہوم ہوا
 ہو جاتا ہے لیکن دبیر نے موسم بہار کی کیفیت کو ظاہر کرنے کے لیے جن استعاروں
 کو استعمال کیا ہے ان سے اس کیفیت میں کمی نہیں بلکہ اضافہ ہی ہوا ہے۔ اگرچہ یہ صحیح

ہے کہ موسم بہار کی یہ کیفیت ان واقعات کا تاثر نہیں ہے جو کربلا کے بے برگ و گیاہ میدان میں اس موسم میں رونما ہوئے جس کا تصور اس کیفیت سے عبارت ہے
 تھی اس برس یہ شدت گرما کہ الحمد للہ
 مثل چار آگ سے جلتا تھا ہر شے
 جائے غبار رنگ سے شعلے بلند تھے

محرزین گرم تھی ذرے سپند تھے

لیکن مرثیے کے مختلف اجزا چوں کہ واقعے کی مختلف کڑیاں ہونے کے بجائے اپنے آپ میں مکمل اکائیوں کی حیثیت رکھتے ہیں اس لیے چہرے کو دیگر اجزاء سے مربوط کرنے کے بجائے اس کے موضوع تک محدود رہ کر مطالعہ کیا جائے تو زیادہ بہتر ہے۔ اس کے باوجود اس چہرے کو کربلا کے واقعات سے اتنی نسبت ضرور ہے کہ یہ شاعر کے ذہن میں جنگ کے تلازمات کو پیش کرتا ہے پھر بھی خیال پیدا ہوتا ہے کہ کاش دبیر نے اس چہرے کو ان دو ابتدائی بندوں پر ختم کر دیا ہوتا جن کی آخری ٹیپ یہ ہے

ہر بلبل بستانِ نجف مرثیہ خواں تھا

زہرا کا چمنِ فصلِ بہاری میں خزاں تھا

ایک طرف دبیر نے کونے میں موسم بہار کا نظارہ پیش کیا ہے۔ دوسری طرف زہرا کے چمن پر خزاں کا سایہ ہے۔ اس تضاد نے جو ڈرامائی کیفیت پیدا کی ہے یہ ٹیپ جو یقیناً گریز کی ٹیپ ہے بڑی خوبصورتی سے ارتقا کی طرف لے کے چلی ہے۔ یہ ارتقا چہرے کو منفرد اکائی سمجھ کے نہیں چھوڑ دیتا بلکہ آئندہ واقعات سے مربوط کر کے ان کے درمیان ایک وحدت قائم کرتا چاہتا ہے لہذا ضرورت تھی کہ دبیر اس ارتقائی کیفیت کو احتیاط سے سنبھال کر چلتے اس کے بجائے افسوں نے ستم ظریفی یہ کی کہ اس شاندار گریز سے پھر چہرے

کی طرف مراجعت کر بیٹھے چنانچہ مذکورہ بالا ٹیپ کے بعد جب ان مصرعوں پر آتے ہیں:

سلطان بہاری نے تھل جو دکھایا ابراگئے نقارہ سلامی کا بجایا
تو احساس ہوتا ہے کہ دبیر پھر نئے سرے سے چہرہ شرور کا کر رہے ہیں جس کی وجہ
سے نہ صرف یہ کہ ڈرامائی احوال نفسانی کیفیت زائل ہو جاتی ہے بلکہ 'چہرہ'
مکڑے مکڑے ہو جاتا ہے۔ اس طرح یہ چہرہ فن کے تقاضوں پر تو پورا نہیں اترتا
البتہ تمثیل نگاری کا ایک خوبصورت نمونہ ضرور ہے اور کہیں کہیں اچھے اور
فصیح شعر نکل آتے ہیں۔ مثلاً

بے تاب نے بوسہ جو دیا گل کی جبین پر
تبیح گری زاہدِ شبنم کی زمیں پر
برسائے تیر اس نے جو انانِ حین پر
ہاں غفلت یہ تھا کہ لیے سب سر دین پر

چہرے کی ایک اور مثال ملاحظہ ہو جس میں طلوع صبح کا منظر پیش کیا گیا ہے:-
جب سرنگوں ہوا علم کہکشانِ شب نور شید کے نشان نے مٹایا نشانِ شب
تیر شہاب سے ہوئی خالی کمانِ شب تانی نہ پھر شعاعِ قمر نے مٹانِ شب
آئی جو صبح زیور جنگی سنوار کے
شب نے زرہ ستاروں کی رکھ دی اتار کے

شمسِ مشرق جو چڑھی چرخ پر شتاب پھر تیغ مغرب نے دکھائی نہ آب و تاب
تھا بس کہ گرم خنجر بیضائے آفتاب باقی رہا نہ چشمہ نیلوفری میں آب

محتاج ماہتاب ہوا آب و تاب کا

باغ جہاں میں پھول کھلا آفتاب کا

ان بندوں میں مرزا دبیر کی زبان و بیان اور ان کا ابھرتا ہوا شعری آہنگ
یا یہ کہیے کہ ان کا کمالِ شاعری اپنی آب و تاب اور مخصوص استعاروں اور
تمثیلوں کے ساتھ موجود ہے یہ مرزا دبیر کا مخصوص رنگ شاعری ہے جو اپنے دور
کے مذاق کی نمائندگی کرتا ہے۔ البتہ یہاں جس چیز کی کمی محسوس ہوتی ہے وہ
طلوعِ سحر کی کیفیت ہے اور جس چیز سے قاری متاثر ہوتا ہے وہ شاعر کا اپنا
زورِ تخیل ہے جو قاری کے ذہن کو جنگی اصطلاحوں اور تمثیلوں کے سہارے
میدانِ جنگ تک لے آتا ہے۔ آگے ملاحظہ ہو:-

خورشید نے برہم جو کیا دفترِ انجم سالارِ قمر لے کے چلا شکرِ انجم
فروں کو تعبیل نے کیا ہمسرا انجم زائلِ صدفِ شب سے ہوئے گوہرِ انجم

انگشتیِ عرش کا خورشید نگیں تھا

کیا خوب نگیں تھا کہ جہاں زیرِ نگیں تھا

منشیِ بحر مہر سے لے کر قسیم زر لکھنے لگا معزولی و منصوبی شکر

فروسیہ شب کو کیا خازنِ دفتر منصوب ہوا عاملِ روز اپنی جگہ پر

چہرہ نہ رہا شکرِ انجم میں کسی کا

پروانہ چراغوں کو ملا برطرفی کا

مرتج فلک ہر کارِ دُش ہو انا گاہ تو سن فلک اور اسلمیہ جنگ بھی دلخواہ

انجم کی زہرہ نیزہ عقرب سپرِ ماہ پر خنجرِ خورشید نے کیا جلوہ کیا واہ

جلاد ملک قرصِ قمر چھوڑ کے بھاگا

خورشید کی دہشت سے سرچھوڑ کے بھاگا

اوراقِ فلک خطِ شعاعی سے محشّا اہلباقی زمینِ غیرتِ اوراقِ مطلقاً

تھی سورہُ والفجر کی تفسیر ہراک جا معنی جعلِ اشمس ضیاء کے ہویدا

دنیا میں نہ ظلمتِ شبِ یلدا کی رہی تھی

پر ایک سیاہی رُخِ اعدا کی رہی تھی

چہرے کی ایک مثال جس کا موضوع طلوعِ بحر ہے اوپیش کی گئی۔ زیرِ نظر چہرہ

دوسری مثال ہے لیکن خصوصیت اور نوعیت کے اعتبار سے دونوں میں کوئی

فرق نہیں ہے۔ سابق کی طرح یہاں بھی دبیر نے جنگی اصطلاحوں سے تشاظر کا

کام لیا ہے اور اس کیفیت کو پیدا کرنے کی کوشش کی ہے جس کا تعلق مستقبل

کے جنگی واقعات سے ہے۔ اس سے ایک فائدہ یہ حال ہوتا ہے کہ شاعر آگے

چل کر جو رزمیہ مناظر پیش کرنا چاہتا ہے قاری کا ذہن اس کے لیے پہلے سے

تیار ہو جاتا ہے اور دو مختلف موضوعات کی تاثراتی کش مکش سے بچ جاتا ہے نیز

خود شاعر چہرے کو رزمیہ آہنگ دینے کے مقصد میں کامیاب ہو جاتا ہے لیکن

سوال یہ ہے کہ کیا اس چہرے کا مقصد صرف رزمیہ آہنگ کو پیش کرنا ہے، یا

طلوعِ سحر کی فطری کیفیت کو پیش کرنا ہے اگر اس کا مقصد ثانی الذکر ہے تو

دبیر اس موضوع کا حق ادا نہیں کر سکے ہیں۔ اس کے برعکس جو چیز یہاں

نمایاں ہو سکی ہے وہ ان کے تختیل اور مضمون آفرینی کا عنصر ہے۔ دبیر کے چہرے

کی یہ خصوصیت تقریباً ہر جگہ نمایاں ہے۔ ہر جگہ انھوں نے رزمیہ عناصر سے کام

لیا ہے اس طرح جنگی تاثر قائم کرنے کی تکنک میں تو مرزا دبیر کامیاب ہو جاتے

ہیں لیکن موضوع ہر حال نا کام ہو جاتا ہے۔

اس چہرے میں ایک خصوصیت کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے جو دبیر کے کلام کی عمومی خصوصیت تو نہیں البتہ گاہے بگاہے ان کے یہاں نظر آ جاتی ہے اور وہ ہے لسانی جزئیات جس کا خیال رکھنا ایک ادیب کی بہت بڑی ذمہ داری ہے تاکہ بیان کا مفہوم اپنی مخصوص سمت سے بھٹکنے نہ پائے اور قاری اپنے ادراک پر ڈھال کر اسے اصل موضوع سے بیگانہ نہ کر دے جیسا کہ دبیر نے اس شعر میں کیا ہے۔

خود رشید نے برہم چوکیا دفتر انجم سلامِ قرلے کے چلا دفتر انجم
شعر کے دوسرے مصرعے میں اسی لسانی جزئیات کا خیال نہیں رکھا گیا ہے نتیجے میں اس مصرعے کو سمجھنے کے لیے پہلے مصرعے کی طرف لوٹنا پڑتا ہے تب یہ مفہوم واضح ہوتا ہے کہ ”خود رشید نے جب دفتر انجم کو برہم کیا تو سالار قمر اپنے لشکر انجم کو لے کر پسپا ہو گیا جب کہ مصرعے کا لسانی تاثر پسپائی کے بجائے یلغار کے تصور کا ساتھ دیتا ہے جو دراصل ابلاغ کا ایک بہت بڑا نقص ہے۔ اس کے بعد ایک اور مثال ملاحظہ ہو

پرچم ہے کس علم کا شعاع آفتاب کی پانی ہے کس پھریرے سے بہت سحاب کی
یہ شان ہے نشانِ رسالت آب کی چوب علم کلید ہے جنت کے باب کی
نقشہ علم کے پنجے میں اللہ کا ملا
بندوں کو اس نشان سے نشانِ خدا ملا

۱۔ لسانی جزئیات ایک غیر معروف اصطلاح ہے جو راقم نے بیان میں سہولت کے پیش نظر استعمال کی ہے اس کا مفہوم جملے یا مصرعے کی وہ ساخت ہے جو مطلوبہ مفہوم کے بجائے کسی دوسرے مفہوم کی طرف راہ نمائی کرتی ہے لیکن ایہام یا ذو معنویت اس تعریف میں شامل نہیں ہے۔
۲۔ بحوالہ سبع مثانی ص ۸۵

صبح جہاد شاہِ ثریا جناب ہے فوجِ حسین بن کے ظفر ہم رکاب ہے
 مشرق سے والِ علمِ علمِ آفتاب ہے یاں نور کا نشانِ علمِ بوترا ب ہے
 روشن علم سے آئینہ مشرقین ہے
 مشرق میں غمِ عکس نشانِ حسین ہے

طوبہ کی شدِ غ تیشہ قدرت نے کی قلم اور نورِ غزلِ طور بھرا اس میں یک قلم
 کی صادقوں کی راستی قول اس میں ضم بے پردہ ہو کے عفو بنی پوششِ علم
 جب باندھ کے پھریرے کو سیدھا علم کیا
 صانع نے پردے میں یدِ طولِ علم کیا

دامن ہے کبریا کا سراپردہ جلال ماہی مراتب اس سے ہے شاہوں کا پائال
 پھرا ہوا ہے شیر پھریرے کا بے جلال شیرِ نلک کو دیکھ کے ہوتا ہے لال لال
 رزباہِ شام کا بچے ہیں اس کی شان سے
 بو آ رہی ہے شیرِ خدا کی شان سے

دبیر نے یہ چہرہ علم کی مدح میں نظم کیا ہے لیکن چہرے کو صرف علم کی تعریف
 و توصیف تک ہی محدود نہیں رکھا ہے بلکہ صبحِ عاشور کا وہ پس منظر بھی پیش
 کر دیا ہے جب یہ علم فوجِ حسین کا نشان بن کر اٹھا تھا۔ طلوعِ سحر کا یہ احساس
 دبیر نے دوسرے بند میں "آفتاب" اور مشرق میں اس کی روشنی کے ذکر سے پیدا
 کیا ہے۔ گویا اس چہرے کی اصل خوبی یہ ہے کہ یہ مرثیے کے بنیادی موضوعات سے
 بے تعلق نہیں ہے جس کی وجہ سے چہرے کی انفرادیت مرثیے کی وحدت میں
 ضم ہو گئی ہے اور علم کی تعریف، مرثیے کا ہیرو، ہیرو کی جنگ اور شہادت کے
 تصورات سے اجاگر ہو کر مرثیے کی اس وحدت کو برقرار رکھنے میں بڑی حد
 تک مدد کی ہے۔

اس کے علاوہ یہ چہرہ دبیر کی شاعری کے اس پہلو کی طرف اشارہ کرتا ہے جس کو "جوش مدح" کا نام دیجیے۔ مدح دبیر کی شاعری کا ایک اہم موضوع ہے جہاں ان کا تخیل کسی حد بندی کا قائل نہیں ہے۔ یوں بھی مرثیے کے وہ سارے موضوعات جہاں مبالغے اور خیال آرائی کے لیے گنجائش نکل آتی ہے بنیادی طور پر مدح کے موضوعات ہیں اور دبیر کے رنگ طبیعت سے میل کھاتے ہیں۔ یہ کیفیت زیر نظر بندوں میں موجود ہے جہاں دبیر نے اشاروں اور کنایوں میں بات کرنے کے بجائے کھل کر مبالغے کی شان دکھائی ہے اور مدح کا حق ادا کرنے کی کوشش کی ہے اس لیے کہ یہ علم حسین کے لشکر کا علم ہے جس سے ان کی عقیدت کو ایک گہرا واسطہ ہے ہذا علم کی تعریف میں ہر وہ مضمون جو اس توصیف میں کام آ سکے نظم کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہاں دبیر کے خیالات اور زبان و بیان میں ایک شگفتگی پائی جاتی ہے روانی میں ان کا قلم بہت آگے نکل گیا ہے نیز زبان کی صفائی کے علاوہ بیان اتنا سنبھلا ہوا ہے کہ اس نے شعری تاثر کو سنبھال لیا ہے۔

اس چہرے میں دبیر نے تقریباً بیس بند صرف کیے ہیں اور اس بات کو ثابت کیا ہے کہ جب وہ مدحیہ موضوع نظم کرنے پر آتے ہیں تو ان کے یہاں مبالغے کے کمالات نمایاں ہونے لگتے ہیں ان کا تخیل بلند پرواز ہو جاتا ہے اور الفاظ کا شکوہ ان کے آہنگ کا پتہ دیتا ہے۔ لیکن مبالغے کے ضمن میں۔ مرزا دبیر کے اس پس منظر کو ذہن میں رکھنا چاہیے کہ جہاں جہاں دبیر نے مبالغے کی داد دی ہے تو وہ صرف شعری مبالغہ ہی نہیں ہے بلکہ یہ شاعر کے مذہبی اہمیاک کا رد عمل بھی ہے جو عام قاری یا سامع کے نزدیک تو مبالغہ ہے لیکن شاعر کے نزدیک امر واقعہ ہے اس لیے کہ شاعر کی عقیدت نے یہ تسلیم کر لیا ہے

کہ اہل بیت اور متعلقان اہل بیت کے حق میں جو بھی تعریف و توصیف ذہن انسانی میں واقع ہو سکتی ہے وہ جواز کی حدود سے باہر نہیں جاتی اس لیے یہاں مبالغے کے مطبوع یا غیر مطبوع ہونے کا سوال نہیں ہے بلکہ ”بعد از خدا بزرگ تویی قصہ مختصر“ کے مصداق یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ صوح کا حق ادا ہوا ہے یا نہیں۔ دبیر کے مرثیوں میں مدحیہ مقامات کے مطالعے کے وقت یہ نکتہ ذہن نشین رہنا چاہیے۔

بہر حال دبیر کے یہاں ”چہرے“ کی ان مثالوں سے پتہ چلتا ہے کہ ان کے یہاں چہرے کے موضوعات بہت محدود ہیں جو دراصل من حیث المجموع اردو مرثیے میں چہرے کے محدود موضوعات ہیں ان میں بھی موسم بہار اور طلوع سحر کے منظر کو خصوصیت کے ساتھ نظم کیا گیا ہے۔ دبیر نے ان موضوعات سے تناظر کا کام لیا ہے جس کی وجہ سے چہرہ تنگ کی نقطہ نظر سے تو کامیاب ہے لیکن موضوع عموماً ناکام ہو گیا ہے اس ناکامی کا ایک بڑا سبب یہ ہے کہ دبیر نے چہرے کے موضوعات کو اپنے مذاق علمی کے لیے استعمال کیا ہے۔ طلوع سحر کو پیش کرنے کے لیے انہوں نے اتنے مضامین صرف کیے ہیں اور تشبیہات و استعارات سے اتنا کام لیا ہے کہ اصل منظر تو غائب ہو جاتا ہے البتہ قاری کو شاعر کے بلند اور پر شکوہ آہنگ اور مبالغہ آرائی سے ضرور مرعوب ہونا پڑتا ہے۔ ”چہرے“ میں ایجاد مضامین کا یہ اثر ہوا ہے کہ چہرہ مسلسل رہنے کے بجائے ٹکڑے ٹکڑے ہو گیا ہے۔ چنانچہ غزل کے اشعار کی طرح ہر بند ایک انفرادیت کا حامل ہے ایک چہرے میں سے کسی ایک بند کو علیحدہ کر لیجیے چہرہ اپنی جگہ برقرار رہے گا۔ اس لیے کہ چہرے کا ہر بند کسی ارتقا کو پیش کرنے کے بجائے انفرادی طور پر کسی نئے مضمون کو پیش کرتا ہے۔

مختصر یہ کہ دبیر کے مرثیوں میں 'چہرہ' جزوی اور تکنیکی طور پر تو کامیاب ہے لیکن بہ حیثیت موضوع کا میاب کہنے میں تاثر درپیش ہے۔ البتہ کہیں کہیں انھوں نے بڑے خوبصورت اور انفرادی طور پر کامیاب نمونے بھی پیش کیے ہیں جیسا کہ اوپر کی آخری مثال ہے۔

گریز

جدید مرثیے میں اجزا کی جو تنظیم کی گئی ہے اس میں چہرے کے بعد دوسرا مقام 'رخصت' کا آتا ہے۔ یہ دونوں اجزاء مختلف موضوعات کو پیش کرتے ہیں اس لیے درمیان میں ایک ایسی کڑی کی ضرورت ہے جو سلسلہ کلام کو بے ربط نہ ہونے دے۔ اسی کڑی کو اصطلاح میں 'گریز' کہتے ہیں قصیدے میں اس کی زبردست اہمیت ہے اور اسے شاعر کے فن کی کسوٹی قرار دیا گیا ہے۔ لیکن گریز کو مرثیے کے اجزا میں شمار نہیں کیا جاتا۔ حالاں کہ یہاں بھی اس کا رول وہی ہے جو قصیدے میں ہے اور عام طور سے ایسے مرثیوں میں جن میں 'چہرہ' باندھا گیا ہے گریز پایا بھی جاتا ہے اس کے باوجود اسے مرثیے کا جز قرار نہیں دیا گیا ہے۔ اس کا ایک سبب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ قصیدے کے اجزا کی طرح مرثیے کے اجزاء مشروط حیثیت نہیں رکھتے اس لیے کوئی بھی جدید مرثیہ بغیر چہرے کے بھی شروع ہو سکتا ہے جس کے بعد گریز کی اصطلاح کا وجود غیر ضروری ہو جاتا ہے لیکن سوال یہ ہے کہ جب چہرے کو جزو کلام بنایا گیا ہے تو گریز سے کیوں کر محفوظ رہا جاسکتا ہے۔ غالباً اس کا دوسرا سبب

اس شعور کی کار فرمائی ہے جو مرثیے کو قصیدے کی پیروی کے الزام سے بچانا چاہتا ہے چوں کہ گریز قصیدے کا ایک اہم ترین ممکنہ جز ہے اور قصیدے کے ماحول میں اجزائے مرثیہ میں گریز کو شامل نہ کرنے کا مطلب مرثیے کی جدید ممکنہ ہیئت کو تقلید کے الزام سے بچانا اور قصیدہ نگار کے مقابلے میں مرثیہ نگار کی انفرادیت کو محفوظ رکھنا ہو سکتا ہے۔ غالباً اسی وجہ سے مرثیے کے تمہیدی حصے کو تمہید نہ کہہ کر اسے چہرے کی اصطلاح سے نوازا گیا۔ ورنہ اس اصطلاح کے استعمال کی بظاہر کوئی معنوی وجہ نظر نہیں آتی۔

بہر حال قطع نظر اس بحث سے "گریز" جدید مرثیے کا ایک ممکنہ جز ہے قصیدے کی گریز کے مقابلہ میں کسی حد تک اسے آسان کہا جاسکتا ہے۔ خصوصاً اس وجہ سے کہ قصیدے کا گریز تشبیب کی توجیہ کا عمل ہے جب کہ مرثیے میں چہرے اور رخصت کے درمیان یہ توجیہ درکار نہیں ہوتی۔ مزید یہ کہ مرثیے میں "چہرے" کے موضوعات محدود ہیں مثلاً ہیر کی طرح، مجلس عزاء کی توصیف یا کوئی قدرتی منظر جو خود ایک رزمیہ پس منظر کا کام دیتا ہے۔ اس طرح چہرے کا موضوع بڑی حد تک مرثیے کے موضوع سے بیگانہ نہیں ہوتا۔ دوسرے یہ کہ قصیدے کا گریز دو مصرعوں تک محدود ہوتا ہے اس لیے گریز جتنا طویل ہوگا مصرعوں یا اشعار کی تعداد بڑھتی جائے گی اور گریز اپنی ممکنہ خوبیوں سے محروم ہو جائے گا۔ اس کے برخلاف مرثیے میں اشعار کے پاس پورا ایک بند ہوتا ہے۔ اگرچہ اس میں شک نہیں کہ کسی نظم میں گریز ایک اتنا مختصر مقام ہوتا ہے کہ اسے صرف ایک مصرعے میں سمیٹا جاسکتا ہے۔ لیکن اس کے گرد و پیش کی فضا کا بھی ایک کینوا اس ہوتا ہے اور یہی کینوا اس قصیدے اور مرثیے کے گریز میں فرق کو واضح کرتا ہے اس طرح کہ اول الذکر میں صرف ایک شعر ہوتا ہے جب کہ

ثانی الذکر میں یہ کیونکہ اس پورے ایک بند میں پھیلا ہوا ہوتا ہے جس کی وجہ سے مرثیہ نگار بہت سی تکنیکی فنّی داریوں سے محفوظ رہتا ہے حالاں کہ یہ وہ ذمہ داریاں ہیں جن سے شاعر کی فن کارانہ صلاحیت کا پتہ چلتا ہے۔ اس لیے کہ یہاں نہ زبان و بیان کی چاشنی کام آتی ہے نہ فصاحت و بلاغت کا کمال اور نہ مضمون آفرینی و خیال آرائی بلکہ شاعر کی وہ فطری صلاحیت کام آتی ہے جو اسے فن کے تقاضوں پر غور و خجستگی ہے۔ چنانچہ گریز شاعر کے کلام میں چھپا ہوا ایک ایسا کمال ہوتا ہے جس پر اکثر نظر بھی نہیں پہنچتی اور شاعر ایک موضوع سے گزر کر دوسرے موضوع پر آ بھی جاتا ہے۔

دبیر کے مرثیوں میں 'گریز' عام طور سے پایا جاتا ہے لیکن یہاں دبیر نے کسی خاص تکنیکی فن کا مظاہرہ نہیں کیا ہے۔ البتہ ایسے مرثیے جن میں چہرہ بڑی آب و تاب کے ساتھ نظم کیا گیا ہے وہاں گریز کے فن پر بحث کی جاسکتی ہے لیکن بہ حیثیت مجبوی دبیر کے یہاں گریز خاصا نمایاں اور محسوس ہوتا ہے اور قاری اس تاثر سے محفوظ نہیں رہتا کہ شاعر بڑی کوشش کے ساتھ اپنے موضوع کو تبدیل کر رہا ہے اور ایک کیفیت سے گزر کر اس پر دوسری کیفیت نازل ہو رہی ہے اس قول کی تصدیق میں چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔

مرزا دبیر جناب علی اکبر کے حال میں مرثیہ کہتے ہیں اور چہرے کو بینیہ آہنگ دیکر اس بند تک لے آتے ہیں،

محتاج کفن لاش ہے کس خچر جہاں کی ہر گور و غریباں میں ہے دھوم آہ و فغاں کی
پوچھو تو زمانے میں یہ رسم کہاں کی تابوت پہ ہر انہیں میت ہے جواں کی

مرزا تو ہے برحق سمجھی اک روز مرگ

لیکن یہ شباب اور یہ اصل یاد کریں گے

مرزا دبیر نے اس مرثیے کا آغاز مجلس عزا کی توصیف سے کیا ہے لیکن یہ مجلس عزا کس کے لیے برپا کی گئی ہے اور اس مجلس کی یہ فضیلت کیوں ہے؟ ان سوالوں کے جواب

کے لیے دبیر چہرے کو ایک موڑ دیتے ہیں اور مرثیے کو اس طرح آگے لے کر چلتے ہیں :

کیوں یار و کنائے ہی سے دل ہو گیا پارا آخر یہ بیاں کس کا ہے لو نام خدا را
مارا گیا شہزادہ مرا اور تمھارا ارمان ہیں شاید کہ پڑ ارمان سدھارا

اے کاش غلاموں کا یہ ارمان نکل جائے

ہے علی اکبر کہیں اور جان نکل جائے

یہ غم ہے غم مرگ جو انانہ اکبر یہ مجلس ماتم ہے عزا خانہ اکبر

دل جلتے ہیں سب کے ہیں پروانہ اکبر بن پانی کے لبیر بی بیارہ اکبر

ہم سن ہیں جو زہرا کے تو ہم شکل نبی ہیں

حیدر کے جوانوں میں جواں مرگ ہی ہیں

واضح طور پر بیاں مرزا دبیر نے گریز کے لیے تین بند استعمال کیے ہیں گریز کا آغاز تو وہ پہلے بند کے اس مصرعے سے کرتے ہیں: "ممتاح کفن لاش ہے کس فخر جہاں کی"۔ یہاں مرزا دبیر یہ تاثر تو قائم کر دیتے ہیں کہ شاعر اپنے موضوع کو تبدیل کر رہا ہے لیکن یہ تبدیلی یہاں مکمل نہیں ہو جاتی۔ البتہ اتنی تبدیلی ضرور محسوس ہوتی ہے کہ دبیر اپنے مخصوص رنگ طبیعت 'بین' پر آگئے ہیں اور اس وسیلے سے گریز کے لیے راہ ہموار کر رہے ہیں۔ اس کے بعد دوسرے بند میں اس مصرعے سے گریز کا پتہ چلتا ہے "کیوں یار و کنائے ہی سے دل ہو گیا پارہ"۔ لیکن یہ گریز مکمل ہوتا ہے ٹیپ کے اس مصرعے پر "ہے علی اکبر کہیں اور جان نکل جائے"

اد پر یہ وضاحت کر دی گئی ہے کہ دبیر نے اس چہرے کا آغاز مجلس عزا کی توصیف

سے کیا ہے۔ اس وصف کو بین سے ہم آہنگ کرنا بہت آسان ہے اور شاعر نے بین ہی کے واسطے سے گریز کے لیے مواد فراہم کیا بھی ہے جس کی وجہ سے وہ پورا بند جس میں گریز واقع ہوا ہے بنیہ تاثر سے لبیر بنیہ ہے۔ یہ بنیہ تاثر اسی بند پر ختم نہیں ہو جاتا بلکہ دبیر اس تاثر کو اگلے بند تک لے آتے ہیں تب کہیں جا کر یہ احساس ہوتا ہے کہ شاعر نے گریز کو مکمل کر لیا ہے لیکن چہرے کے آغاز سے لے کر آخری بند کی اس ٹیپ تک

ہم سن ہیں جو زہرا کے تو ہم شکل نبی ہیں
حیدر کے جوانوں میں جواں مرگ یہی ہیں

موضوع تو تبدیل ہو جاتا ہے تاہم موضوع کا آہنگ تبدیل نہیں ہوتا جس کی وجہ سے قاری کو موضوع کی تبدیلی کا پتہ لگانے کے لیے بڑی کاوش سے کام لینا پڑتا ہے۔ اس کے علاوہ شاعر نے گریز کو اتنے بڑے کینو اس پر پھیل دیا ہے کہ گریز کا تکنیکی مقصد فوت ہو گیا ہے۔ دراصل یہ مرزا دیر کا پہلا مرثیہ ہے جو انھوں نے جدید ہیئت میں کہا ہے اور جملہ اجزائے مرثیہ کا التزام کیا ہے۔ ہو سکتا ہے یہ بھی ایک سبب ہو کہ یہاں گریز کی فنی خصوصیات کو ابھرنے کا موقع نہیں ملا ہے ایک مرثیے میں جناب عباس اور ان کے مزار کی مدح سے چہرہ باندھا گیا ہے:

نولاد کی ضربت میں کس کا مزار ہے غم گیر جس کا رحمت پر وردگار ہے
باہم ضربت و قبر سے نور آشکار ہے اس کی بہار وہ ہے یہ اس کی بہار ہے

قبر و ضربت پر ہے نمود آفتاب کی
وہ آفتاب ہے یہ کرن آفتاب کی

یہ پورا بند مدحیہ ہے اور اس کا پہلا مصرع سوالیہ ہے اس مصرعے کو پیش نظر رکھ کر دوسرا بند پڑھیں جہاں سے کہ گریز شروع ہوتا ہے۔

اے میں فدایہ شاہ شہیداں کا بھائی ہے مشکل کشائی آپ نے نانا سے پائی ہے
بے ہاتھ ہیں یہ الفت حق ہاتھ آئی ہے درت خدا کے قبضے میں ساری خدائی ہے
سقا بنایہ پیاسوں کا ایسا دلیر ہے

دریائے آبرو کی ترائی کا شیر ہے

چہرے یا تمہید میں جس موضوع کو پیش کیا جاتا ہے گریز اس کی وجہ کا عمل بھی ہے چنانچہ شاعر نے ان دونوں بندوں میں یہ وضاحت تو کر دی ہے کہ اس نے علم اور ضربت کی تعریف کیوں کی۔ لیکن گریز کو بحیثیت فن پیش کرنے میں اسے کامیاب کہنا بہت مشکل ہے اس کی ایک وجہ وہی ہے کہ اس گریز کا کینو اس بھی بہت زیادہ پھیل گیا ہے جو پہلے بند کے پہلے مصرعے

سے شروع ہوتا ہے۔ "فولاد کی ضرب میں کس کا مزار ہے؟" یہ مصرعہ گریز کی طرف اشارہ کرتا ہے لیکن اصل گریز دوسرے بند کے پہلے مصرعے سے شروع ہوتا ہے۔ اس طرح ان دونوں مصرعوں کے درمیان پانچ مصرعے صدمہ کے آجاتے ہیں جن کا تعلق چہرے سے ہے اور یہ مصرعے گریز کے عمل پر اثر انداز ہو جاتے ہیں۔ اس کے علاوہ ابلاغ کی ناکامی نے بھی گریز پر اثر ڈالا ہے اس طرح کہ پہلے بند میں استفہام پیدا کرنے کے بعد دبیر جب دوسرے بند پر آتے ہیں تو کہتے ہیں۔ "اے میں فدایہ شاہ شہیدیاں کا بھائی ہے؟" اس مصرعے میں "یہ" کی ضمیر مزار کی طرف راجع ہونی چاہیے تھی لیکن اس کو شاہ شہیدیاں کے بھائی سے نسبت دے کر یہ سمجھنا قاری کے ذہن پر چھوڑ دیا ہے کہ یہ مزار شاہ شہیدیاں کے بھائی کا ہے۔ گویا جو اسم حالت اضافی میں استعمال ہوا چاہیے تھا اسے حالت فاعلی میں استعمال کر کے ابہام پیدا کر دیا ہے جس کی وجہ سے گریز میں تنک کی خامی کے ساتھ ساتھ ابلاغ کی خامی بھی پیدا ہو گئی ہے۔

گریز کی ایک اور مثال ملاحظہ ہو۔ مرزا دبیر چہرہ باندھتے ہیں کہ کربلا میں صبح عاشور طلوع ہوتی ہے تو دشمن کی فوج میں جنگ کا نقار بجتا ہے اور جناب زینب کو بھائی کے قتل کا تردد شروع ہو جاتا ہے

کل صبح یہ نمازی خیر النساء کہاں یہ کربلا کہاں یہ صفِ اقیبا کہاں
شورِ اذان و اکبرِ گل گوں قبا کہاں کل صبح یہ موذن فوجِ خدا کہاں

مغرب کے وقت لوٹ ہے اور یہ خیام ہیں

ابین ظہر و عصر بہتر تمام ہیں

یہاں تک چہرہ مکمل ہو جاتا ہے اور اس کے بعد گریز شروع ہوتا ہے

ناگہ چمک ہوئی درِ دولت پر نور کی خیمے کے قمعے کو ملی شمعِ طور کی
غل پڑ گیا محل میں ہے آمدِ حضور کی اب سب سے بے وداع ابام غیور کی

چھپ جائیں چھپنے والے جو ہیں خیمہ گاہ میں

جہاں نامور بھی ہیں پہلوئے شاہ میں

۱۔ دفتر ماتم جلد مرغیر ۱۰ (جب شامیوں میں صبح کی نوبت کا غل ہوا)

یہاں مرزا دبیر نے چہرے اور گریز کے درمیان کوئی فاصلہ نہیں رکھا ہے اور بیان کے تسلسل سے دو مختلف موضوعات (چہرہ اور رخصت) کو مربوط کرنے کی کوشش کی ہے لیکن گریز کی پوری کیفیت صرف ایک لفظ "ناگہ" میں مرکوز ہو کر رہ گئی ہے یہ اختصار اگرچہ گریز کی خوبی ہے لیکن اس لفظ میں چونکا دینے کی جو کیفیت ہے اس نے بیان کے فطری بہاؤ پر اثر ڈالا ہے لہذا قاری اس تبدیلی پر چونک پڑتا ہے جبکہ گریز کی خوبی اختصار کے ساتھ ساتھ وہ تسلسل بیان بھی ہے جو قاری کو تبدیلی کا احساس نہ ہونے دے جبکہ زیر نظر "گریز" میں تسلسل تو ہے لیکن تبدیلی کے احساس کے ساتھ یہ احساس دوسرے بند میں اور شدید ہو جاتا ہے۔ ملاحظہ ہو۔

ناگاہ داخلہ ہوا خیمے میں شاہ کا پردہ اٹھایا لونڈیوں نے بارگاہ کا
پیش نگاہ غل ہوا روشن نگاہ کا پر ساتھ ہی سلام کے نعرہ تھا آہ کا

قبلہ حرم میں چار طرف کو امام تھے

سرخم تھے اور زبان پر جاری سلام تھے

گریز کے یہ دونوں بند ایک تدریجی ارتقا کو پیش کرتے ہیں۔ پہلے بند میں حسین کے درود پر آنے کا غفلت ہے اور دوسرا بند خیمے میں داخل ہونے کے واقعے کو پیش کرتا ہے۔ اس طرح مرزا دبیر ان دونوں بندوں میں نہ صرف "گریز" کو مکمل کرتے ہیں بلکہ ایک واقعے کے تدریجی ارتقا کو بھی پیش کرتے ہیں لیکن اس ارتقا کی تاثیر کو لفظ "ناگاہ" کی تکرار نے زائل بھی کر دیا ہے جو یا موضوع کی تبدیلی کا یہ وہ مقام ہے جہاں شاعر کو اپنی ذمے داری کا تو پورا احساس ہے لیکن اس ذمے داری سے عہدہ برآ ہونے میں اسے خاصی دشواری پیش آرہی ہے اس لیے اس نے گریز کے لیے ایک لفظ "ناگہ" کا سہارا لیا لیکن اس پر بھی بیان نہ سنبھل سکا تو ارتقا کی خاطر اسی لفظ کی تکرار سے کام لینا پڑا تاکہ مضمون آگے بڑھ سکے۔ بلاشبہ مضمون تو آگے بڑھا لیکن گریز کا فن کتنا آگے بڑھا اس کا اندازہ اس امر سے لگایا جاسکتا ہے کہ دونوں بندوں میں "ناگہ" لفظ کا آہنگ اتنا حاوی ہے کہ قاری چونک پڑتا ہے کہ کہیں یہ دوسرا بند بھی پہلے بند کی تکرار تو نہیں ہے یہ اس بات

کی علامت ہے کہ مرزا دبیر اپنے کلام میں لفظوں کے آہنگ اور ان کے اثر پر زیادہ توجہ نہیں دیتے اور ان کی زیادہ تر توجہ مضمون کی ادائیگی پر ہوتی ہے

اوپر کہا گیا ہے کہ مرزا دبیر گریز میں وہاں نسبتاً زیادہ کامیاب ہیں جہاں انہوں نے بڑے پُر آب و تاب اور طویل چہرے لکھے ہیں۔ ملاحظہ ہو صبح کی منظر کشی کرتے ہوئے کہتے ہیں:-
 وہ نور وہ سپیدہ وہ صبح اجل نما وہ نعرہ اذان و اقامت ہر ایک جا
 ریتی پہ اتقیا تھے ترائی پہ اشقیسا فکر و صنو میں قبلہ ویں نور کبریا
 پانی کے لانے سے جو تھا معذور آفتاب

حاضر تھا آفتاب لیے زورِ آفتاب
 چہرے کا یہ آخری بند ہے جس پر طبعاً سحر کا منظر مکمل ہو جاتا ہے اس کے بعد گریز واقع ہوتا ہے
 آئی صدا کے خضر کہ لبیک یا امسام لے آؤں بھر کے مشکوں میں آب بقا تمام
 کوثر پکارا زیر قدم میں کروں قیام باراں نے دی صدا کہ برسے لگے غلام
 شہ بولے اپنے خوں سے وضو اب کریں گے ہم
 پانی کا ذکر جانے دو پیاسے مریں گے ہم

اس مثال میں شاعر نے ایک موضوع سے دوسرے موضوع کی طرف بڑے فنکارانہ انداز میں موڑ لیا ہے جس سے قاری کو گریز کے وقوع کا احساس نہیں ہو پاتا اور واقعات کے فطری بہاؤ میں وہ موضوع کی تبدیلی پر چونک نہیں پڑتا۔ یہاں شاعر نے اپنے مقصد کے لیے ”چہرے“ ہی میں زمین ہموار کرنی شروع کر دی تھی چنانچہ پہلے بند کی ٹیپ یہاں زیادہ توجہ طلب ہے جو دراصل گریز کی تمہید ہے جس کا لفظ ”عروج“ یہ مصرعہ ہے ”پانی کا ذکر جانے دو پیاسے مریں گے ہم“ اس مصرعے پر چہرے کا موضوع کلیتاً مکمل ہو جاتا ہے اور دوسرے موضوع کے لیے زمین پوری طرح ہموار ہو جاتی ہے۔ اس طرح یہ بند اگر دبیر کے یہاں گریز کی ایک کامیاب مثال کو پیش کرتا ہے تو اس قول کی صداقت کو بھی واضح کرتا ہے کہ قصیدے کے مقابلے میں مرثیے میں گریز نسبتاً آسان ہوتا ہے چونکہ یہاں اس کا کینوا اس پورے ایک بند پر پھیلا ہوتا ہے

یہ بحث اس امر کی شاہد ہے کہ دبیر کے یہاں 'گریز' کا فن بھی ارتقائی مدارج سے گزرا ہے ان کے ابتدائی یا ایسے مرثیوں میں جن میں 'چہرے' کی کوئی اہمیت نہیں گریز معمولاً بہت طویل اور تکنیکی خوبیوں سے معرا ہے اور ایسا گمان ہوتا ہے کہ خود دبیر کے نزدیک ان 'چہروں' کی کوئی اہمیت نہیں چونکہ وہاں کسی شعری غلبہ کا احساس نہیں ہوتا اس کے برعکس طویل چہروں میں دبیر پوری طرح شعری غلبے کے ماتحت نظر آتے ہیں یہ غلبہ ان کو گریز کی منزل سے آسان گزار کے لے جاتا ہے باوجود اس حقیقت کے کہ ان کے یہاں اس تکنیکی جز کا وہ شعور نہیں جھلکتا جو ایک قصیدہ نگار کے یہاں نظر آتا ہے جس کی وجہ سے گریز میں ان کو موضوع کی تبدیلی کا احساس رہتا ہے اور اس احساس میں وہ اپنے قاری کو بھی شریک کر لیتے ہیں۔ اس کا ایک سبب یہی ہو سکتا ہے کہ گریز کو اجزائے مرثیہ میں شامل نہیں کیا گیا ہے اس لیے دبیر بھی اسے اپنے فن کا موضوع نہیں بنا سکے ہیں۔

رخصت

صفحات بالا میں بحث کا عنوان "گریز" رہا ہے حالاں کہ گریز نہ تو کوئی موضوع ہے اور نہ اجزائے مرثیہ میں شامل۔ البتہ فنکار کی تکنیکی ذمے داری ضرور ہے اس ذمے داری سے پہلو تہی نہ تو گریز کی اہمیت کو ختم کر دیتی ہے اور نہ اس کے وجود کو متاخر کرتی ہے۔ ہاں اسے فن کی خوبیوں سے ضرور محروم کر سکتی ہے۔ انھیں صفحات میں یہ بھی واضح کیا جا چکا ہے کہ تشکیل جدید نے مرثیے کے اجزا کو جس طرح ترتیب دیا ہے اس میں "چہرے" کے بعد "رخصت" کا مقام آتا ہے۔ جب کہ مرثیے کا ہر وزن کی اجازت لے کر میدان جنگ کی طرف روانہ ہوتا ہے۔ اہل بیت میں سب سے زیادہ محترم شخصیت امام حسین رضی اللہ عنہ کی ہے لہذا رخصت کا مسئلہ سب سے پہلے انھیں کے سامنے آتا ہے لیکن مرثیوں میں رخصت کے مضامین کا اصل مقام وہ ہے جب یہ مسئلہ حرم اہل بیت کے درمیان اٹھتا ہے۔ یہاں دو شخصیتیں زیادہ اہم ہیں ایک جناب زینب

دوسری جنابت بانو۔ ان دونوں شخصیتوں کے واسطے سے اردو کے مرثیہ نگاروں خصوصاً مرزا دبیر نے اس موضوع پر جس طرح طبع آزمائی کی ہے اس نے دبیر کے شعری معیار اور آہنگ دونوں کو نمایاں کیا ہے۔

مرثیے کا یہ جز یعنی "رخصت" ایک حزنِ موضوع ہے لیکن یہ حزنِ کیفیت اکثر مرثیوں میں اتنی شدید ہو گئی ہے کہ اس پر بین کا اطلاق ہو سکتا ہے جو دبیر کے مزاج سے ایک مناسبت رکھنے کی وجہ سے ان کی شاعری کا ایک مخصوص آہنگ ہے اس کے علاوہ مرثیے کا یہ جز نسوانی کردار اور جذبات نگاری کا محل بھی ہے جس کے لیے زبردست دروں بینی درکار ہوتی ہے یہاں شاعر کے لیے لازم ہے کہ وہ ان تمام جذبات اور احساسات کو اپنے ادبِ طاری کر لے جو ایسے موقعوں پر پیش آ سکتے ہیں اس کے لیے نہ تو منطقی قرائن کی ضرورت ہے نہ عقلی دلائل کی بلکہ جذبے و خیال کے اس امنزاج کی ضرورت ہے جو الفاظ کے سپر میں ڈھل کر واقعے کو خود عقل و نظر سے قریب کرتا ہے۔ اس لیے کہ یہاں واقعے کی تاریخی اصلیت سے نہیں بلکہ اس آفاقی اصلیت سے واسطہ ہوتا ہے جو حالی کے نزدیک شعر کے اہم ترین خصال میں سے ہے۔ شاعر اس اصلیت کو اپنے جذبے اور خیال کی آنکھ سے دیکھتا ہے اور اپنی لذتِ تحریر کے باعث قاری یا سامع کو اس مشاہدے میں اس طرح شریک کر لیتا ہے کہ :

خ میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے۔

پھر حال یہ تو ایک اصلی بحث ہے جس کا دبیر کے یہاں رخصت کے موضوع پر اطلاق ہو سکتا ہے چوں کہ دبیر دیگر موضوعات کے مقابلے میں یہاں نسبتاً زیادہ کامیاب ہیں باوجود اس کے کہ یہاں بھی ان کا فن مسِ خام سے شمشیر بے زہار کی پختگی تک پہنچا ہے۔ اس پختہ گوئی کا ایک سبب تو یہ بھی ہے کہ رخصت کا موضوع حزنِ موضوع کی وجہ سے دبیر کے رثائیت پسند ذہن سے آہنگ رکھتا ہے اس کے علاوہ یہ موضوع بنیادی طور پر نسوانی کردار و گفتار سے عبارت ہے جس کا تجزیہ دبیر کے اس عہد اور ماحول

میں کیا جاسکتا ہے جہاں ریختی کو صنف سخن کا درجہ ملا، جان صاحب اور رنگین نمائندہ شاعر
 قرار پائے۔ ان مثنویوں کو قبول عام حاصل ہوا جن میں عورتوں کے جذبات عورتوں ہی کی زبان
 میں نہایت فن کارانہ انداز سے ادا کیے گئے، میں غزل میں اس محبوب کا سراپا پیش
 کیا گیا جس کو اسی زمیں سے نسبت ہے اور جدید تہذیب کا سب سے بڑا عنصر ہے۔ مختصر یہ
 کہ لکھنؤ کی ادبی فضا پر نسائیت کا غلبہ تھا جس کو ابو اللیث صدیقی نے جنسیاتی پسپائی
 سے تعبیر کیا ہے۔ شاعروں کے لیے نسوانی جذبات کا اظہار اور زبان کا استعمال مذکر
 میں شامل تھا۔ دبیر کے شعور نے اسی ماحول میں آنکھ کھولی تھی۔ اسی ماحول نے ان کی
 شخصیت کی تعمیر میں حصہ لیا تھا۔ البتہ شعور کی پرورش اور شخصیت کی تعمیر کے بعد دبیر
 اس حد تک اپنے ماحول سے علیحدہ ہو جاتے ہیں کہ ان کے اشخاص مرثیہ غزل یا مثنوی
 کے اشخاص نہیں بلکہ تاریخ کے وہ عظیم اور مظہر کردار ہیں جن کا تذکرہ طہارت گوش و
 زبان کا سامان ہے لیکن دبیر کو یہاں تک پہنچانے میں اس ماحول نے رہنمائی کی تھی جو
 ریختی، غزل اور مثنوی سے ہوتا ہوا مرثیہ تک پہنچا تھا۔

دبیر کے یہاں رخصت کے موضوع کا مطالعہ اسی تناظر میں کیا جانا ہے۔ اس
 تناظر سے بحث کرتے ہوئے یہ تو اشار کیا جا چکا ہے کہ دبیر اس موضوع کے اظہار میں
 دیگر اجزائے مرثیہ کے مقابلے میں نسبتاً زیادہ کامیاب ہیں خصوصاً جب وہ جناب زینب
 اور جناب بانو کو اس منظر میں پیش کر رہے ہوں لیکن اس معیار کو وہ ہر جگہ برقرار نہیں رکھ
 سکے ہیں۔ ملاحظہ ہو ۱۔

اکبر نے طلب کی جو رضا دشتِ و غاکی حالت ہوئی تغیر شہِ ارض و سما کی
 فرمایا میں راضی ہوں جو مرضی ہو خدا کی چھوڑیں گے قدیم راہ نہ تسلیم و رضا کی
 اکبر کی جدائی کا تو مجھ کو نہیں غم ہے
 تصویرِ نبی مٹتی ہے یہ رنجِ و الم ہے

یہ بند جناب حسین کی شخصیت کو ہمیشہ ایک باپ کے پیش کرتا ہے۔ اور ایک باپ

۱۔ ملاحظہ ہو۔ جرائد۔ ان کا عہد اور عشقِ شاعری ص ۹۲
 ۲۔ دفترِ اتم جلد مرثیہ ۵ (اکبر نے طلب کی جو رضا دشتِ و غاکی)

باپ کی فطرت جنگ کے واسطے بیٹے کی رخصت پر کس طرح ظاہر ہوتی ہے اس کا پتہ
اس مصرعے سے چلتا ہے ط

حالت ہوئی تغیر شہ ارض و سما کی
یہ مصرعہ حسین کی جذباتی کیفیت کو پوری طرح واضح کر دیتا ہے لیکن حسین نے اپنے جذبات
کو مردانہ وقار اور سنجیدگی سے جس طرح آمیز کر لیا ہے اس سے شخصیت کا وہ بھرم قائم رہا
ہے جو تاریخی تصورات کی روک ٹوک میں ایک عام قاری کے پیش نظر ہو سکتا ہے۔ یہ تو نہیں
کہ حسین کو علی اکبر کی رخصت کا غم نہیں ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ اس غم نے حسین کی شخصیت کو پوری
طرح اپنی تحویل میں لے لیا ہے لیکن غم کی نوعیت یہ ہے کہ علی اکبر کی رخصت تصویر نبی کے مرث
جانے کا پیش خیمہ ہے اس احساس کے ماتحت اور اولاد کے ساتھ ایک فطری تعلق خاطر
کے سبب حسین رونے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ رونے کی آواز سن کر جناب زینب و کلثوم
ڈیوڑھی پر چلی آتی ہیں۔ اس کے بعد :-

بانو بھی چلی آئی درخیمہ پہ اک بار یوں زینب و کلثوم سے کرنے لگی گفتار
اس وقت کلیجے پہ مرے چلتی ہے تلوار اکبر کی جدائی سے ہے صد چاک دل زار
اب خاک میں جاتا ہے جوانی کو ملانے
دولہا بھی بنانے نہ دیا ہائے قضا نے

اکبر سے یہ پھر کہنے لگی آؤ بلا لول دولہا تمہیں میدان شہادت کا بنالوں
ارمان بھری ہوں کوئی ارمان نکالوں اب آخری پوشاک ہی میں تم کو پنھالوں
امید ترے بیاہ کی ہر شام و محسرتھی
قسمت کے لکھے کی مجھے لیکن نہ خبر تھی

ان دونوں بندوں کا اگر اول الذکر بند سے موازنہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ رخصت کے
موقع پر مردانہ جذبات اند نسوانی جذبات کے اظہار میں کیا فرق ہے اور رخصت کی
کیفیت پر اس کا کیا اثر پڑتا ہے۔ ان دونوں بندوں میں دبیر نے مجلسی آہنگ کا زیادہ
خیال رکھا ہے اور فحش و غم کا عنصر اتنا شدید کر دیا ہے کہ بین میں تبدیل ہو گیا ہے۔

اس میں شک نہیں کہ رخصت ایک حزنِ موضوع ہے لیکن حزنِ موضوع میں رثائی کیفیت کو داخل کر دینا اور اس کیفیت کو آنا شدید کر دینا کہ اس پر ماتم کا گمان ہو موضوع کی انفرادیت پر اثر انداز ہوتا ہے یہ مصرعے ملاحظہ ہوں :-

اس وقت کیجئے یہ مرے چلتی ہے تلوار اکبر کی جدائی سے ہے صد چاک دلِ زار

اب خاک میں جاتا ہے جوانی کو ملانے

دو لہا بھی بنانے نہ دیا ہائے قضا نے

اب آخری پوشاک ہی میں تم کو پھسالوں

امید ترے بیاہ کی ہر شام و سحر تھی

قسمت کے لکھے کی مجھے لیکن نہ خبر تھی

یہ مصرعے کسی بھی وہم و گمان سے آگے بڑھتے ہیں جو دراصل واقعات کے فطری تسلسل میں نہیں بلکہ اس تناظر میں نظم ہوئے ہیں کہ علی اکبر کی یہ رخصت ان کی شہادت پر منتج ہونے والی ہے شاعر نے اس تناظر کو اپنے مجلسی اور رثائی آہنگ کے لیے استعمال کیا ہے جو اصل میں دبیر کے ابتدائی دور کی ایک اہم خصوصیت ہے۔ اس دور کی ایک اہم خصوصیت زبان پر عدم قدرت بھی ہے جس کے نشانات جدید دور میں بھی جگہ جگہ ملتے ہیں مثلاً ”اب خاک میں جاتا ہے جوانی کو ملانے“

”اکبر سے یہ پھر کہنے لگی آؤ بلالوں“

یہ دونوں مصرعے زبان کی ناکامی کا پتہ دیتے ہیں پہلا مصرعہ تعقید لفظی کی مثال ہے۔ دوسرے مصرعے کے خط کشیدہ الفاظ قاری کے ذہن کو انقباض میں مبتلا کر دیتے ہیں۔ اسی طرح،

امید ترے بیاہ کی ہر شام و سحر تھی

بند کے پہلے مصرعوں میں صیغہ جمع کے بعد ضمیر واحد کا استعمال دبیر کی لسانی کم آمیزی کی علامت ہے۔ اس سلسلے میں جناب اکبر کی گفتگو بھی ملاحظہ ہو :-

اکبر نے کہا والدہ غم کھاؤ نہ میرا دنیا میں سدا کوئی نہیں رہتا ہے جیتا

گو آج رہے زندہ پراک روز ہے مرنا سب دیکھ چکے جراتِ قاسم کا تماشا

دو حکم تو اب جو ہر شمشیر دکھا دوں
میں آپ کے بھی دودھ کی تاثیر دکھا دوں

رخصت کے موقع پر پس ماندگان کو تسلی دینے اور سمجھانے کے جو طور ہوتے اور جس اندازِ گفتگو سے کام لیا جاتا ہے دبیر نے اسے پیش کرنے کی کوشش کی ہے لیکن اس کوشش میں وہ علی اکبر کا مرقع بگاڑ بیٹھے ہیں۔ ماں کے مقابل یہاں بیٹے کی شخصیت نمایاں نہیں ہو سکی ہے۔ یوں بھی دبیر کے یہاں رخصت کے موقع پر نسوانی شخصیتیں زیادہ نمایاں ہوئی ہیں لیکن بحث چوں کہ دبیر کی قدرتِ زبان سے متعلق ہے اس لیے پہلا اور آخری مصرعہ تو جہاں خط کشیدہ الفاظ کا استعمال نہ صرف خلاف نصاحت و بلاغت ہے بلکہ مذاق پر گراں گذرتا ہے۔

ایک موقع پر جناب حسین کی رخصت کا منظر ملاحظہ ہو۔ امام حسین جنابِ زینب سے مصروفِ گفتگو ہیں کہ اتنے میں طبلِ جنگ کی آواز آتی ہے اس وقت حسین بہن سے مخاطب ہوتے ہیں:-

لو العداغ زینب دل گیر الوداع جاتا ہے سرکٹلے کو خیر الوداع
برگشتہ ہو گئی مری تقدیر الوداع عابد ہے اور طوق گلو گیر الوداع

پوشاک کہنہ لاؤ چلا ہوں لڑائی کو

زینب کفن پنہاؤ تمہیں اپنے بھائی کو

لے کر بلائیں شاہ کی زینب جگر فگار بولی ترے نثار میں زہرا کی یادگار

میں ہو گئی جورات کو محزون دے قرار کیا دیکھتی ہوں خواب میں جاشیم اشکبار

رو کر نشان گور کسی کا بستاقی ہے

اک بی بی خاکِ دشتِ بلا میں اڑاتی ہے

شر نے کہا بہن سے کہ ہمشیر واقعی مہمان دو پہر کا ہوں میں نائب علی

سو کھے گلے پر آج رواں ہوئے گی چھری نکلے ہیں کل سے گلشنِ فردوس سے نبی

۱۔ دختر ماتم جلد مرثیہ ۵ (نور شیدہ سماں نے جو اسٹاف نقاب کو)

دنیا میں کوئی آن شہ مشرقین ہے

وہ فاطمہ ہے اور وہ قبر حسین ہے

اس واقعے کو تکرار کے ساتھ بیان کیا جا چکا ہے کہ رخصت ایک حزنِ مہمکنہ موضوع ہے جو مرزا دبیر کے مزاج سے ایک مناسبت رکھتا ہے اس مناسبت کی وجہ سے دبیر ان بندوں میں حزنِ کیفیت کو برپا کرنے میں خاصے کامیاب رہے ہیں۔ ساتھ ہی ساتھ یہ بھی واضح کیا گیا ہے کہ ایسے مقامات پر دبیر نسوانی جذبات نگاری میں زیادہ کامیاب ہیں جس کی مثال زیر نظر تینوں بند ہیں۔ ان میں پہلا بند جناب حسین کے مکالمے سے شروع ہوتا ہے جو خاصا پڑتا شیر ہے۔ مرزا دبیر اس مقام سے تو بسلامت گزر جاتے ہیں لیکن جناب زینب کی گفتگو کے بعد پھر حسین کے مکالمے پڑتے ہیں تو بادِ جو اس امر کے کہ زبان و بیان میں ایک بھرم رکھ رکھاؤ اور تاثیر کے ساتھ ساتھ مردانہ شخصیت کا وقار بھی جھلکتا ہے اور قاری رخصت کی الم ناک کیفیت کو محسوس کیے بغیر نہیں رہ پاتا، لیکن یہ اثر اس وقت زائل ہو جاتا ہے جب قاری محسوس کرتا ہے کہ دبیر اپنے کرداروں اور ان کے مکالموں کو اپنے عقائد پر قیاس کرتے ہیں

ظہر بہمان دو پہر کا ہوں میں نائب علی

ظہر دنیا میں کوئی آن شہ مشرقین ہے

یہ دونوں مصرعے شاعر کے اپنے مکالمے ہیں جو اس نے امام حسین کی زبان سے ادا کرائے ہیں۔ دبیر کی شاعری کا یہ وہی عیب ہے جس پر ہم گزشتہ صفحات میں اشارہ کر چکے ہیں۔ دبیر کی اس خصوصیت پر مولانا شبلی نے بھی سخت تنقید کی ہے اور اس سلسلے میں مرزا دبیر سے یہ مصرعہ منسوب کیا ہے:-

ظہر فرمایا میں حسین علیہ السلام ہوں

”المیزان“ اور ”ردالموازنہ“ میں اگرچہ تیرہ دید کر دی گئی ہے کہ یہ مصرعہ مرزا دبیر کا نہیں بلکہ ان کے ایک شاگردِ قریب کا ہے۔ لیکن یہاں مسئلہ تحقیق کا نہیں بلکہ اس تنقید کا

ہے جس کا نشانہ دبیر کی یہ خصوصیت ہے کہ وہ قائل اور قول کے درمیان نسبت کے ادراک میں اکثر ناکام رہتے ہیں محولہ بالا دونوں مصرعے اس دعوے کی تصدیق کرتے ہیں۔ ان مصرعوں میں ”نائب علی“ اور ”شہر مشرقین“ جیسی صفات کا اظہار خود موصوف کی زبان سے ہوا ہے جس سے یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ شبلی کا حوالہ غلط ہو سکتا ہے ان کا اعتراض غلط نہیں ہے۔

ڈاکٹر احسن فاروقی نے مرزا دبیر کی اس خصوصیت پر اپنے ایک مضمون ”مرزا دبیر کا منفرد ادراک“ میں بحث کی ہے ان کے نزدیک مرزا دبیر کا ادراک مابعد الطبیعیاتی ادراک ہے اس ادراک پر بحث کرتے ہوئے موصوف لکھتے ہیں :-

”شاعر کے دل سے نکلی ہوئی بات دماغ سے بھی نکلتی ہے اور پہلے سامع کے دماغ پر اثر کرتی ہے اور پھر دل میں اترتی ہے۔ عموماً ان شاعروں کا جو فطری شاعر ہونے کے علاوہ عالم بھی ہوتے ہیں الہامی ادراک ہوتا ہے۔“

ڈاکٹر احسن فاروقی کے اس ”مابعد الطبیعیاتی ادراک“ کی وضاحت کی جائے تو کہا جاسکتا ہے کہ دبیر اپنی شاعری کا مواد مشاہدے سے کم اور علم سے زیادہ حاصل کرتے تھے چنانچہ فاروقی صاحب نے اس مصرعے میں ”فرمایا میں حسین علیہ السلام ہوں“ دبیر کی اس خامی کو ان کے اسی ادراک پر محمول کیا ہے اور اسے ایک نفسیاتی عمل قرار دیا ہے گویا فاروقی صاحب نے دبیر کی اس خصوصیت پر دو ٹوک تنقید کرنے کے بجائے اس کی نفسیاتی توجیہ پیش کی ہے۔ لیکن دبیر کی اس خصوصیت پر اگر فاروقی صاحب ہی کے انداز میں تنقید کرنی ہو تو ایلیٹ کا یہ قول زیادہ مفید مطلب ہے کہ ”زیادہ علمیت شاعرانہ احساس و ادراک کو کند کر دیتی ہے یا روک دیتی ہے“۔ دبیر کے مرثیوں کے مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ ان کی علمیت (اور ان کے عقائد بھی) ان کے احساس و ادراک پر برابر

۱ — غلاحظہ ہو ”سرفراز“ مرزا دبیر نمبر ۱۱ تا ۱۴

۲ — ایلیٹ کے مضامین (ترجمہ) ص ۱۲۰

اثر انداز ہوتے رہتے ہیں۔ ان کی اس خصوصیت پر ہم برابر اشارے کرتے آرہے ہیں
 آئندہ صفحات میں بھی اس کی مثالیں ملیں گی۔ جہاں تک فاروقی صاحب کی اس نفسیاتی
 توجہ کا تعلق ہے تو بلاشبہ یہ ایک نفسیاتی عمل ہے جس کے ذریعے ادیب کے ذہنی
 اور تخلیقی عمل کا اندازہ ہوتا ہے اور اس کی انفرادی حیثیت و شخصیت اس کی ذہنی پیدائش
 اور اس کی تخلیق کا منفرد رجحان سمجھ میں آتا ہے۔ اور فاروقی صاحب نے جس چیز کو منفرد
 ادراک کا نام دیا ہے اسے ہم منفرد رجحان بھی کہہ سکتے ہیں۔ یہ منفرد رجحان لا شعور میں
 چھپی ہوئی کس چیز سے تعلق رکھتا ہے اور ان لوگوں کے یہاں زیادہ سراٹھاتا ہے جن
 کی شخصیتیں زیادہ توانا نہیں ہوتیں۔ دبیر کے لا شعور میں چھپی ہوئی یہ چیز ان کی
 شدید مذہبیت ہے۔ یہ مذہبیت شعور پر اس طرح غالب آجاتی ہے کہ اب ان کا ادراک
 اپنے کرداروں کو اسی روپ میں دیکھنا چاہتا ہے جس روپ میں ان کو لا شعور نے
 پیش کیا ہے۔

لیکن سوال یہ ہے کہ اس نفسیاتی عمل کو تنقید کے کس زمرے میں رکھا جائے
 اس لیے کہ ”نفسیاتی عمل“ اور ”مابعد الطبیعیاتی ادراک“ کی اصطلاحیں صرف تجزیے
 میں کام آسکتی ہیں ان کے واسطے سے ہم محرکات و اسباب کا پتہ لگا سکتے ہیں
 لیکن تنقید کا بنیادی مقصد تو تقدیر کا تعین ہے یہ اگر ”دودھ کا دودھ اور پانی کا پانی
 ہے“ تو کسی ادیب کے یہاں اس کی فنی خامیوں کو مخصوص نفسیاتی سماجی اور تاریخی
 اسباب و محرکات کی بنا پر معاف نہیں کیا جاسکتا۔ لہذا مرزا دبیر کے یہاں ان
 کے منفرد ادراک اور مخصوص ذہنی افتاد کی وجہ سے بیانیہ شاعری کا جو نقص پیدا ہوا
 ہے وہ قابلِ درگز نہیں ہے۔ ان نقائص کے باوجود مرزا دبیر کے یہاں ایسے مقامات
 بھی آتے ہیں کہ اگر مولانا شبلی کی وہاں تک رسائی ہوتی تو دبیر سے متعلق اپنی رائے میں
 انھیں ایک سے زیادہ بار تبدیلی کرنی پڑتی۔ چنانچہ رخصت کے سلسلے میں ایک مقام

۱۔ جدید اردو تنقید ص ۱۴۳۔ ۲۔ شبلی نے دبیر کے اس مرثیے کی تعریف کی ہے۔

”بانہ کے خیر خوار کو ہنتم سے پیاس ہے۔“

ملاحظہ ہو۔ ایک موقع پر اعدائے دین حضرت عباس کو طعنہ دیتے ہیں کہ ”سقائے اہل بیت ہو تو آؤ نہر پر“ اس پر حضرت عباس رخصت کے لیے تمہید اٹھاتے ہیں اور امام حسین سے مخاطب ہوتے ہیں۔

دیکھی ہیں جاں نثار نے آنکھیں حضور کی چشمک زنی اٹھے گی نہ اہل غم دور کی
حالت ہے اب تباہ دل ناصبور کی آئندہ جو رضا ہو امام غنیور کی

گو بے کفن ہے بھائی ہر اک اس غلام کا
پر مجھ کو غم ہے خشکی حلق امام کا
رو کر کہا حسین نے دریا پہ جاؤ گے عباس پانی لاؤ گے ہم کو بلاؤ گے
دالند بھائی داغ جوانی دکھاؤ گے ہم آئے تھے فرات سے پرتم نہ آؤ گے
سمجھو تو خیمہ کیوں لب دریا سے اٹھ گیا

پانی مرے نصیب کا دنیا سے اٹھ گیا
خیمے کے ایک گوشے میں یہ شہر تھا بپا اور سن رہی تھی چکی سکینہ یہ ماجرا
مولا جو چپ ہوئے تو لپکاری وہ نہ لقا اے لوگویاں تو آؤ کہہ گئے تلو پہ کیا
دریا یہ آنے جانے کے کچھ ذکر ہوتے ہیں

اے لوچیا بھی روتے ہیں بابا بھی روتے ہیں
شہر سے کہا چچا کو نہ آنسو بہانے دو اچھا تو کہتے ہیں انھیں دریا پہ جانے دو
پانی حضور کے لیے لاتے ہیں لانے دو غصے کی آنکھ اہل ستم کو دکھانے دو

پانی جو آپ کے لیے عباس لائیں گے
صدقہ تمہارا ہم بھی کوئی گھونٹ پائیں گے

میں بیچ میں پڑوں جو یہ ضامن کسی کو دیں ضامن جو دیں تو روح جناب علی کو دیں
ایسا نہ ہو کہ رنج یہ میری چچی کو دیں عباس بولے آپ تسلی یہ جی کو دیں

۱۔ ”کس کا علم حسین کے منبر کی زیب ہے“ بحوالہ انتخاب مرآئی لائیں دیر

مولا بھی ہیں حسین مرے اور امام بھی
 آقا کو بھول جاتا ہے کوئی غلام بھی
 لے لو قسم فرات سے آگے نہ جائیں گے اور جائیں گے تو کیا شہ دیں لے نہ آئیں گے
 دل میں کہا امام نے ہاں لاش لائیں گے پر کیوں کر ایسے شیر کا مردہ اٹھائیں گے

حضرت نے اس خیال میں دریا بہا دیا
 عباس کو سکینہ نے مشکینہ لا دیا

شبلی کو مرزا دبیر سے بڑی شکایت رہی ہے۔ ان کے خیال میں دبیر کے کلام کو نصاحت و بلاغت چھو بھی نہیں گئی ہے اور جہاں کہیں ان کو دبیر کے یہاں شاعری کے لوازم نظر آئے بھی ہیں تو وہاں قلت و کثرت کی گفتگو درمیان میں آگئی ہے۔ بلاشبہ دبیر کے یہاں وہ نقائص ملتے ہیں جن کی طرف مولانا شبلی نے اشارہ کیا ہے اور اس کی مثال اوپر دی بھی جا چکی ہے لیکن دنیائے علم و ادب کی تاریخ کا یہ بھی ایک واقعہ ہے کہ کسی ادیب یا شاعر کی عظمت کی بنیاد اس کے منتخب کلام پر ہوتی ہے۔ دبیر کے یہاں بہتر شعروں کا انتخاب کیا گیا ہے اور کہتے والے نے تو "پستش بغایت پست و بلندش بغایت بلند" بھی کہہ دیا ہے۔ غائب کو اپنے کلام کا انتخاب شائع کرنا پڑا۔ اس انتخاب میں بھی اس کی عظمت منتخب کلام پر قائم ہے جب کہ ایسا انتخاب دبیر کے یہاں بھی ہو سکتا ہے اور "مشقے نمونہ از خردارے" زیر نظر مثال حاضر ہے اور اگرچہ یہ اشارہ بھی دیا گیا ہے کہ دبیر کے یہاں زحمت کے مفاہیم خصوصیت سے اس وقت کھلتے ہیں جب وہ نسوانی کرداروں کو پیش کر رہے ہوں لیکن زیر بحث بندوں میں جناب عباس اور امام حسین کی گفتگو، اس گفتگو میں جھلکتی ان کی ذہنی افتاد، ان کے اندرون کی واردات، شخصیتوں کا بھرم اور اس پر زبان و بیان کا حزنیاہنگ اس طرح کھلا ہے کہ معلوم ہوتا ہے شاعر فن کو نوکِ قلم پر لے کر چلا ہے اس طرح کہ واقعہ ہر ہر مصرعے کے ساتھ آگے بڑھا ہے۔ گمان یہی ہے کہ شبلی کی رسائی اس مرثیے تک نہیں ہو سکی ورنہ وہ ان مقامات کی ضرورت دے دیتے۔

سہ سے کہا چچا کو نہ آنسو بہانے دو
پانی حضور کے لیے لاتے ہیں لانے دو

اچھا تو کہتے ہیں انھیں دریا یہ جانے دو
غصے کی آنکھ اہل ستم کو دکھانے دو

پانی جو آپ کے لیے عباس لائیں گے
صدقہ تمہارا ہم بھی کوئی گھونٹ پائیں گے
لے لو قسم فرات سے آگے نہ جائیں گے
اورہ جائیں گے تو کیا شہر دیں لے لیں گے

حضرت نے اس خیال میں دریا بہا دیا
عباس کو سکینہ نے مشکیزہ لا دیا

قطع نظر ان اشعار کی فصاحت و بلاغت اور اس جوش و تاثیر سے جس کا تذکرہ حالی نے کیا
ہے یہ سارے بند موقع محل کی جس محاکات کو پیش کرتے ہیں وہ بلا تعصب و اد کے مستحق
ہیں خصوصاً آخری ٹیپ اتنی بلیغ ہے کہ توجہ چاہتی ہے۔ یہاں ایک ایسے واقعے کو جسے
اپنے اظہار کے لیے متعدد مصرعے درکار تھے صرف دو مصرعوں میں سمیٹ لیا ہے تفصیل
یہ ہے کہ حضرت عباس کہتے ہیں۔

لے لو قسم فرات سے آگے نہ جائیں گے
اور جائیں گے تو کیا شہر دیں لے لیں گے

گویا حضرت عباس اپنی طرف سے ضمانت دے رہے ہیں تاکہ امام حسین ان کی رخصت پر آمادہ ہو
جائیں اس موقع پر شاعر امام حسین کے کسی واضح رد عمل کا اظہار نہیں کرتا بلکہ ان اندوہی
کیفیات کا ادراک کرتا ہے جو حضرت عباس کی رخصت پر نیم رضا مندی سے عبارت ہے
یعنی ”دل میں کہا امام نے ہاں لاش لائیں گے“ یہاں شاعر اس کیفیت کا ادراک ہی
نہیں کرتا بلکہ اس کیفیت کی ترسیل بنیاب سکینہ اور حضرت عباس تک اس طرح ہوتی
ہے کہ ”عباس کو سکینہ نے مشکیزہ لا دیا“ گویا ان دونوں کرداروں نے محسوس کر لیا
ہے کہ اب امام اجازت دینے پر آمادہ ہو گئے ہیں۔

اس پورے واقعے میں اتنے نفسیاتی تیج و خم ہیں جن کے ادراک میں وسیع
تجربے اور مشاہدے کے علاوہ اظہار کی زبردست قوت درکار ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ
ان دونوں مصرعوں میں

حضرت نے اس خمال میں دریا بہا دیا

عباس کو سکینہ نے مشکیزہ لا دیا

جو معنوی رعایت ہے اور اس پر غور کیجیے اور مولانا شبلی کو یاد کیجیے۔ آپ فرماتے ہیں: مرزا صاحب کی شاعری میں بالفرض گواہ اور تمام اوصاف پائے جاتے ہوں لیکن بلاغت کا تو شاہد بھی نہیں پایا جاتا۔ اس کے بعد جذباتی کش مکش کی ایک تصویر ملاحظہ ہو:

ایک موقع پر جناب علی اکبر رن کی تیاری کرتے ہیں جناب بانو ہتھیار باندھنے میں ان کی مدد کرتی ہیں۔ اس وقت:

بانو کو منع کرتی ہیں پڑے میں بیہاں کہتی ہے اک سے ایک ہوشاڑتے ہیں یہاں
مرنے چلا ہے بیٹا کمر باندھتی ہے ماں بیٹا بھی وہ کہ لاکھ جوانوں میں اک جوان

جی کس کے جی میں ڈالیں یہ مرنے کے دن نہیں

دو سال کم ہیں میں برس کا بھی سن نہیں

رو کر جواب دیتی ہے بانوئے بے قرار اے لوگو ہر طرح سے میں ہی ہوں قصور وار
فاتے میں باندھتا ہے کمر میرا گل عذار میں نے بٹایا ہاتھ تو ٹھیری گناہ گار

دینی رضا نہ ان کو تو کہتے خفا کیا

رخصت جو دی تو دیتے ہو طعنے بُرا کیا

میں کب یہ چاہتی ہوں کہ ان کو جدا کروں مقصوم ہی برا ہو تو اس کو میں کیا کروں
مرضی ہو اب تمہاری تو ان کو خفا کروں پٹکا کمر سے کھول لوں محشر بپا کروں

کہدوں تمہارے پیار نے سب کچھ بھلا دیا

میں نے دودھ بخشا نہ اذن و عفا دیا

پرہاں نہ ان کے رونے کی میں تاب لاؤں گی مجھ کو رلاؤں پر نہ انھیں میں رلاؤں گی
سب جانتے ہیں داغ میں ان کا اٹھاؤں گی جانے لگیں گے رن کو تو میں مرنے جاؤں گی

لاش پسرد کھائے نہ رب ہدا مجھے
بیٹھوں نہ سوگ میں کہ اٹھلے خدا مجھے

علی اکبر جنگ کے واسطے رخصت ہو رہے ہیں۔ ماں کے لیے یہ بڑا نازک مرحلہ ہے لیکن اولاد کی دل شکنی اس سے بھی زیادہ کشن منزل ہے چوں کہ بیٹے نے جنگ کا مصمم ارادہ کر لیا ہے اور حالات نے اس منزل تک پہنچنے کے لیے مجبور کر بھی دیا ہے۔ لہذا کچھ تو حالات کا اقتضا اور کچھ اولاد کی دل شکنی کا خیال، جناب بانو ہتھیار باندھنے میں علی اکبر کی مدد کرتی ہیں۔ اس واقعے کا جو اثر دوسری عورتوں پر ہوتا ہے اور جس طرح وہ اپنے رد عمل کا اظہار کرتی ہیں نظم میں اس کا بیان ایک ایسے نفسیاتی انداز میں ہوا ہے کہ یہ واقعہ قاری کا اپنا مشاہدہ بن جاتا ہے۔ باوجودیکہ یہ واقعہ اپنی نوعیت کا ایسا منفرد واقعہ ہے جو عام قاری کے لیے ایک الوکھا اور غیر معمولی ہو سکتا ہے اس لیے کہ یہ رخصت اس میدان جنگ کی تمہید ہے جہاں عون و محمد قاسم اور حضرت عباس جیسے اہل بیت پہلے ہی شہید ہو چکے ہیں۔ بالفاظ دیگر جنگ کا آغاز تو ہو ہی چکا ہے اور سامنے دشمن کی فوجیں صف آرا ہیں۔ حالات کے پیش نظر ادھر بھی جنگ کی تیاری مکمل ہونی چاہیے تھی لیکن علی اکبر تو اب تیار ہو رہے ہیں اس تیاری کے پس منظر میں گھریلو معاشرت کا جو نقشہ ابھر کر سامنے آیا ہے وہ قاری کو میدان جنگ سے بہت دور لے جاتا ہے لیکن شاعر کے تجربات میں چوں کہ رخصت کا وہ منظر ہے جو اس کے سماج کا پیش کردہ ہے اس تناظر میں اس نے نسوانی جذبات و احساسات کی جو ترجمانی کی ہے اور مکالموں کو جس فطری انداز میں پیش کیا ہے اس سے واقعے کی انفرادیت کو اجتماعی مشاہدے میں تبدیل کرنے میں وہ کامیاب ہو گیا ہے۔

آئے دن کا مشاہدہ ہے کہ رخصت کے موقع پر جذبات کا زیر و بم اور اس کیفیت کا اظہار عورتوں کے درمیان زیادہ ہوتا ہے اور وہاں جو کیفیات واقع ہوتی ہیں دراصل وہی رخصت کا اصل منظر پیش کرتی ہیں۔ دہریہاں رخصت کے اس پس منظر کو پیش کرنے میں پوری طرح کامیاب رہے ہیں اسی کے ساتھ نسوانی لب و لہجہ، انداز گفتگو، موقع محل

کی نفسیات، ایک ماں کے جذبات کی حقیقی ترجمانی اور ان جذبات میں رونما ہونے والے تغیرات کا جس کامیابی کے ساتھ احاطہ کیا گیا ہے وہ محاکات کا فن ہے۔ اس کے علاوہ واقعے کو جس طرح بدرجہ بدرجہ ترقی دی گئی ہے اس نے اصلیت کا دار من کہیں بھی ہاتھ سے نہیں چھوڑا ہے۔ یعنی جناب بانو پہلے تو علی اکبر کی رخصت پر آمادہ نظر آتی ہیں۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ بہ حیثیت ماں علی اکبر کی رخصت ان کو ہرگز گوارا نہیں ہے تاہم حالات کے احساس نے جذبات کے اظہار پر ایک بند لگا رکھا ہے جو طعنہ زنی کی مضراب سے اس طرح ٹوٹ جاتا ہے کہ ایک ماں کی اصل شخصیت یوں سامنے آجاتی ہے کہ ”ع“ میں نے نہ دودھ بخشا نہ اذن دیا۔ دوسرے بند ہیں جناب بانو کی گفتگو جتنی بر محصل اور فطرت کے عین مطابق ہے اس نے رخصت کے منتظر کو ایک عام مشاہدہ اور تجربہ بنا کر پیش کیا ہے۔ یہ بند خورتوں کے اس مزاج کی صحیح عکاسی کرتا ہے جو ایسے موقعوں پر طعن آمیز گفتگو میں ظاہر ہوتا ہے۔

آگے ملاحظہ ہو۔ جناب زینب کو جب یہ معلوم ہوتا ہے کہ بانو نے علی اکبر کو رن کی اجازت دے دی ہے تو یہ امر ان کو ناگوار گزرتا ہے کہ اس سلسلے میں مجھ سے صلاح کیوں نہیں لی گئی۔ چنانچہ زینب بانو سے اس طرح مخاطب ہوتی ہیں۔

کب تک نہ منہ پہ لاؤں میں آخر یہ غم خوری یہ بات آپ کی مرے دل کو بری لگی
پہلے مرے جگر پہ نہ کیوں پھیر دی چھری ہاں تم پہ صبر ختم پسر پر بہادری

عباس کے خیال میں غش کر گئی تھی میں
مجھ سے نہ لی صلاح بھی کیا مر گئی تھی میں

پھر کچھ سکوت کر کے یہ فضا کو دی صدا ناڑا تو ان کی سال گرہ کا نکال لا
لائی جو وہ تو دست مبارک میں خود لیا گن گن کے ہر گرہ کو دعا مانگی اور کہا
لوگو میں سمجھی تھی رنج و ملال کو
میٹھا برس شراب ہے بانو لال کو

جناب زینب کی یہ گفتگو ایک نسوانی شخصیت اور اس کے جذبات کی پوری طرح ترجمانی

ہے۔ پہلا بند طنز کی بہترین مثال ہے اور طنز شاعری میں وہ مقام ہوتا ہے جہاں کامل نفسیاتی دیک اور زبان پر قدرت کا ملکہ کی ضرورت پیش آتی ہے۔ طنز کا مفہوم عموماً فظنی معنی سے بالکل مختلف ہوتا ہے اور صرف لب و لہجہ اور انداز کلام سے یہ کیفیت پیدا کی جاتی ہے جس کے لیے زبان پر قدرت، الفاظ کی تاثیر اور ان کے محل استعمال سے گہری واقفیت بنیادی شرط ہے۔ مرزا دبیر نے اس شرط کو یہاں بڑی کامیابی سے نبھایا ہے۔ یہ مصرعے ملاحظہ ہوں۔

ہاں تم پہ صبر ختم پسر پر بہادری
عباس کے خیال میں غش کر گئی تھی میں
مجھ سے نہ لی صلاح بھی کیا مر گئی تھی میں

ان مصرعوں میں طنز کا تیکھا پن جہاں اس بات کا پتہ دیتا ہے کہ جناب زینب اپنے جذبات کی شدت کو قابو میں نہیں رکھ سکی ہیں اور جذبات کے اس تیکھے پن کا اظہار وہ صرف اس پس منظر میں کر رہی ہیں کہ آپ نے علی اکبر کی پرورش کی ہے۔ اس تعلق کے سبب نیز پھوپھی ہونے کے ناتے علی اکبر کی رشتہ سے سلسلے میں ان سے صلاح و مشورہ ہونا چاہیے تھا وہاں یہ طنز اس رشتے کا بھی پتہ دیتا ہے جو جناب زینب اور بانو کے درمیان واقع ہوا ہے اور حقیقت تو یہ ہے کہ اس طنز کی کیفیت کو صرف اسی وقت محسوس کیا جاسکتا ہے جب ان دونوں شخصیتوں کے درمیان اس رشتے کا لحاظ بھی شامل رہے جس کی آویزشیں ہندوستان کی گھریلو معاشرت میں عام طور پر مشاہدے میں آتی رہتی ہیں۔ اس کے علاوہ ان بندوں کو اگر گزشتہ بندوں کے تسلسل میں پڑھا جائے تو یہاں طنز کی ایک سے زیادہ سطحوں کا پتہ چلے گا۔ طنز کی ایک سطح تو وہ ہوتی ہے جہاں قائل کی حیثیت مخاطب سے برتر ہوتی ہے اور یہ حیثیت طنز کے اظہار میں ایک زبردست رول ادا کرتی ہے اس کی مثال جناب زینب کا یہ مکالمہ ہے ”ہاں تم پہ صبر ختم پسر پر بہادری“۔ طنز کا ایک عمومی انداز یہ ہے کہ مشار الیہ سے ان خوبیوں کو نسبت دی جاتی ہے جو اس کی ضد ہوتی ہیں لیکن زیر نظر مکالمے میں ”صبر“ اور ”بہادری“ ایسے صفات ہیں

جو اپنے موصوف کی ضد نہیں بلکہ امور واقعہ ہیں اور کسی حقیقی واقعے کو طنز کا موضوع بنانا اتنا دشوار مرحلہ ہے جہاں فن کار کے جوہر کھلتے ہیں اور یہ پتہ چلتا ہے کہ شاعر کو الفاظ کی قدر و قیمت کا کتنا احساس ہے۔ شاعر کو یہاں لہجے کے اتار چڑھاؤ سے کام لینا پڑتا ہے اس طرح کہ تحریر کا صوری آہنگ صوتی آہنگ میں تبدیل ہو جائے۔ اس لیے معنی کوئی بھی لفظ طنز کے مفہوم کو ادا نہیں کرتا بلکہ لہجے کے اتار چڑھاؤ پر ہی اس کا وجود انحصار کرتا ہے اور شاعر کی قدرت بیان یہ ہے کہ قاری کی سماعت بھی اس کے صوتی لہجے کو محسوس کرنے لگے۔ زیر نظر مصرعہ اس قدرت بیان کی ایک مکمل مثال ہے خصوصاً لفظ "ہاں" ایک ایسا صوتی آہنگ لیے ہوئے ہے جس میں طنز کا ایک دفنہ پنہاں ہے۔

طنز کی دوسری سطح وہ ہوتی ہے جہاں قائل کی حیثیت مشار الیہ سے فروتر ہوتی ہے اور طنز کا انداز یہ ہوتا ہے کہ "ع" بات تو غیر سے کرتا ہے سنا تا ہے مجھے" یہاں طنز کا نشانہ بظاہر قائل کی اپنی ذات ہوتی ہے لیکن اس کی نشتریت کارخ مشار الیہ کی طرف ہوتا ہے اور یہ احتیاط اس لیے کہ قائل کی سماجی حیثیت مشار الیہ کے مساوی نہیں ہوتی طنز کا یہ مرحلہ نسبتاً آسان ہے لیکن یہاں نفسیاتی پیچ و خم اتنے ہوتے ہیں کہ ذرا سی لغزش میں یہ دو دھاری تلوار خود فن کار پر آ کر پڑتی ہے لیکن دبیر کو ایسے مواقع پر نفسیاتی پیچ و خم کا پورا پورا احساس رہا ہے خصوصاً اس وقت جب وہ عورتوں کی گفتگو نظم کر رہے ہوں۔ اور اس کے اسباب و علل سے پہلے ہی بحث کی جا چکی ہے کہ دبیر ایسے مواقع پر کیوں کامیاب رہے ہیں۔ مثال کے لیے ابتدائی بندوں سے رجوع کیجیے، جہاں جناب بانو کی گفتگو نظم کی گئی ہے اور اس گفتگو کو تحریک اس بند سے ملے ہے۔

بانو کو منع کرتی ہیں پردے میں بیڑیاں کہتی ہے اکے ایک کہ ہوش اڑتے ہیں یہاں
مرنے چلا ہے بیٹا کمر باندھتی ہے ماں بیٹا بھی وہ کہ لاکھ جوانوں میں اک جوان

جی کس کے جی میں ڈالیں یہ مرنے کے دن نہیں
دو سال کم ہیں بیس برس کا بھی سن نہیں

یہ واضح کیا جا چکا ہے کہ کبھی طنز کے اظہار میں وہ احتیاط بھی شامل ہوتی ہے جو سماجی مراتب کے احساس کی پیداوار ہوتی ہے۔ یہاں قائل کی اپنی ذات ہی طنز کا نشانہ بنتی ہے کبھی اس مقصد کے لیے خود کلامی سے کام لیا جاتا ہے۔ مثلاً

بانو کو منع کرتی ہیں پردے میں بی بیاں کہتی ہے اکے ایک کہ ہوش اڑتے ہیں یہاں
جی کس کے جی میں ڈالیں یہ مرنے کے دن نہیں

دو سال کم ہیں بیس برس کا بھی سن نہیں

یہ مصرعے منکبین کی حیثیت اور اہل بیت سے ان کے رشتے کو پوری طرح واضح کر دیتے ہیں جس کے پس منظر میں ایک عام قاری کا وہ مشاہدہ اور تجربہ کام کر رہا ہے جو متوسط طبقے کی ہندوستانی معاشرت کی دین ہے۔ اس تناظر میں پردے کی بی بیوں کے اس مکالمے کو پڑھیے تو اس خود کلامی کے انداز میں طنز کے درجے قائم ہونے شروع ہوتے ہیں۔ اس کے بعد جناب بانو کے مکالمے پر آئیے۔ ظاہر ہے جناب بانو کے جذبات کو پردے کی بی بیوں کی گفتگو سے تحریک ہوئی ہے لیکن طریق اظہار اور انداز گفتگو برسوں کی اس گھریلو معاشرت کا نتیجہ ہے جو قاری کے احساس کو جناب زینب تک پہنچا دیتا ہے لیکن قائل نے اپنی ذات کے پردے میں اصل مخاطب کو چھپانے کی جو کوشش کی ہے اس نے طنز کے ایک دوسرے درجہ کا تعین کیا ہے اور مخاطب کی تصدیق اس وقت ہوتی ہے جب جناب زینب فرماتی ہیں

کب تک نہ منہ پہ لاؤں میں آخر یہ غم خوری

اور طنز کا یہ تیسرا درجہ ہے ان تمام مقامات کو دہیر نے جس خوش اسلوبی سے طے کیا ہے وہ محاکات کا ایسا فن ہے جس سے رخصت کا پورا منظر آنکھوں کے سامنے آ جاتا ہے۔

اس بحث کے دوران قاری کے مشاہدے اور تجربے کی نسبت سے ہندوستانی معاشرت کی بات آئی ہے جس کے پس منظر میں دہیر نے طنز کے یہ جملہ مقامات طے کیے ہیں۔ مثلاً گذشتہ مثالوں میں 'دولہا بنانا' 'سال گرہ کا ناٹا' اور 'میٹھا برس' وغیرہ ایسے تصورات ہیں جو خالص ہندوستانی معاشرت کا پتہ دیتے ہیں۔ اس کے علاوہ رخصت کے ان مناظر کی ساری ذہنی اور جذباتی فضا ہندوستانی ہے جس کے

باعث اردو مرثیوں پر اکثر یہ اعتراض کیا گیا ہے کہ ان کے سارے واقعات ذکر دار تو سرزمین عرب سے تعلق رکھتے ہیں لیکن مرثیوں کی ساری فضا ہندوستانی ہے۔ کلیم الدین احمد لکھتے ہیں ”مرثی میں ہندوستانی شان کا اعلانیہ نمایاں ہونا ہی ان کا سبب ہے
بڑا لقص ہے۔ کردار، واقعات، عادات، احساسات، مراسم سبھی
ہندوستانی ہیں۔“

لیکن کلیم الدین صاحب اس سے قبل اس خیال کا اظہار فرما چکے ہیں کہ ”شاعری نام ہے انسانی تجربات و خیالات و جذبات کے اظہار کا“ اس سلسلے میں اردو کا ایک دوسرا نقاد کہتا ہے کہ ”شاعری بنیادی طور پر شاعر کا ایک جذباتی اور ذہنی تجربہ ہے“ اور غالباً اس جذباتی اور ذہنی تجربے کے پیش نظر تنقید شعر کا ایک اصول یہ بھی ہے کہ:۔
”وہ شاعری میں شاعر کی انفرادیت کو تلاش کرتی ہے کیوں کہ اس سے شاعری کی صحیح اہمیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ لیکن وہ شاعری کو کسی قوم، ملک، معاشرت، اور تہذیب کی آواز بھی سمجھتی ہے۔ درحقیقت وہ کسی تہذیبی روایت کا تسلسل ہوتی ہے۔“

اگر واقعی شاعری کسی معاشرت کی آواز ہے اور یہ کسی تہذیبی روایت کا تسلسل ہے تو کلیم الدین صاحب کا قول اسی وقت قابل قبول ہو سکتا ہے جب یہ فرض کر لیا جائے کہ اردو مرثیہ شاعری نہیں ہے۔ اور اگر اس کے برخلاف یہ شاعری ہے اور وہی شاعری جس کو موصوف نے تجربات و خیالات و جذبات کے اظہار کا نام دیا ہے تو ایک ہندوستانی شاعر کے تجربات و خیالات اور جذبات کی فضا ہندوستانی ہوگی یا عربی؟ اردو کے اکثر ناقدین نے ان اعتراضات کا جواب اس طرح دیا ہے کہ مرثیہ نگاروں کو اردو مرثیوں میں ہندوستانی فضا اس لیے پیدا کرنی پڑی تاکہ واقعات زیادہ پُر تاثیر اور کردار موثر ہو جائیں۔ اس کے برعکس اگر ان کرداروں کو عربی پس منظر

میں ہی پیش کر دیا جاتا تو سننے والوں کے دلوں میں نہ تو ان کی عظمت گھر کرتی اور نہ مرثیے کا مقصد حاصل ہوتا۔ انیس کی شاعری پر تبصرہ کرتے ہوئے مسعود حسن رضوی لکھتے ہیں:-

انیس نے اشخاص مرثیہ کی جو سیرت دکھائی ہے وہ نہ خالص عربی ہے نہ بالکل ہندوستانی بلکہ دونوں کا ایک ایسا مجموعہ ہے جس میں ہندوستانیّت عربیت سے زیادہ نمایاں ہے۔ بعض لوگ اس کو شاید قابل اعتراض سمجھیں لیکن اگر انیس یہ نہ کرتے تو نہ واقعہ کر بلا کو خاص و عام میں یہ عظمت اور اہمیت حاصل ہوتی اور نہ امام حسین اور ان کے رفیقوں کی محبت اس طرح ہر دل میں گھر کرتی، نہ اہل ہند ان کو قابل تقلید نمونہ قرار دے سکتے اور نہ ان کے مصائب کو اپنی ذاتی مصیبتوں کی طرح محسوس کر سکتے۔

لگ بھگ اسی خیال کا اظہار پروفیسر زور نے بھی کیا ہے۔ آپ فرماتے ہیں:-
میر انیس نے جن نسائی سیرتوں کو پیش کیا ہے ان میں ایک حد معینہ تک ہندوستانی فطرت کو بھی شامل کر لیا ہے۔

یعنی اردو مرثیوں، خصوصاً میر انیس کے مرثیوں میں جو کردار ہیں ان کی سیرتیں عربی ہیں لیکن ان سیرتوں میں ہندوستانی عناصر بھی شامل کر دیے گئے ہیں۔ نتیجہ وہی ہے کہ یہ سیرتیں عربیت اور ہندوستانیّت سے مرکب ہیں۔ لیکن اردو مرثیے کے کسی نقاد سے اگر یہ کہا جائے کہ اس ترکیب کا تجزیہ کر کے ہندوستانی اور عربی عناصر کی علیحدہ علیحدہ نشان دہی کیجیے تو شاید اسے اپنی ناکامی کا اعتراف کرنا پڑے اس لیے کہ اشخاص مرثیہ کا عرب کی سرزمین سے اتنا ہی تعلق ہے کہ ان کا تاریخی پس منظر عربی ہے ورنہ مرثیوں کے واقعات میں جب یہ اشخاص رونما ہوتے ہیں تو یہ خالص ہندوستانی کردار ہوتے ہیں اور ان کی ہندوستانی سیرتیں شاعر کی اپنی شعوری کوشش کا نتیجہ بھی نہیں ہوتیں جیسا کہ اول الذکر حوالے سے عیاں ہے کہ اگر انیس ایسا نہ کرتے تو نہ واقعہ کر بلا کو خاص و عام میں یہ عظمت اور اہمیت حاصل ہوتی۔۔۔۔۔ اور نہ اہل ہند ان کو قابل تقلید نمونہ قرار

دے سکتے۔ یہاں سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا انیس نے (یادِ گھر مرثیہ نگاروں نے) شعوری کوشش سے ان کرداروں کا ہندوستانی کرن کیا ہے؟ یا یہ کردار ان کے اس لاشعور کی پیداوار ہیں جس کے تلامذے ان کے عہد اور معاشرے سے ملتے ہیں اور جو تنقید کے نفسیاتی دبستان کے نزدیک ادبی تخلیق کے لیے ذمہ دار ہوتا ہے یوں بھی ایک ہندوستانی شاعر جس نے ہندوستانی سماج میں آنکھ کھولی ہندوستانی تہذیب و تمدن اور رسم و رواج نے جس کے شعور کی تربیت کی، جس کا محالہ ہندوستانی سماج ہے وہ اپنی شاعری میں ہندوستانیت کو پیش نہ کرے گا تو کیا کسی اجنبی سماج کی نمائندگی کرے گا۔ تعجب کی بات یہ ہے کہ ایک طرف تو ادب کو سماج کا عکس کہا جاتا ہے دوسری طرف مرثیے کو ادبی صنف شاعری مان کر ان کے ہندوستانی عناصر پر ناک بھوں چڑھانا، یا ان عناصر کی تاویل پیش کرنا مرثیے کو دوسرے معیار پر جانچنے کا عمل ہے۔

واقعہ یہ ہے کہ اردو مرثیے بھی اسی طرح اپنے سماج کے عکاس ہیں جس طرح اردو غزل یا مثنوی، بلکہ کچھ زیادہ ہی، اور یہی مرثیے کی کامیابی کی دلیل ہے کہ اس نے اپنے سماج کی بھرپور ترجمانی کی ہے اور اپنے قاری یا سامع کے مشاہدات و تجربات کا پورا پورا ساتھ دیا ہے۔ اس طرح نہ تو وہ شخصیتیں بگڑی ہیں جن کو مذہبی تقدس حاصل ہے نہ واقعہ نگاروں کی تاریخی حیثیت اور اصلیت پر کوئی اثر پڑا ہے۔ چونکہ مرثیے کا تاریخی واقعہ تو وہ خام مواد ہے جس کو شعور نے حاصل کر کے لاشعور کے حوالے کر دیا ہے جس کے بعد تکمیل نے ان کو اپنے شاہدے پر ڈھالا ہے اس لیے مرثیے کے کردار اور واقعات کو تاریخی حقیقت نگاری کے پیمانے پر نہیں جانچنا چاہیے بلکہ اس حقیقت پر جانچنا چاہیے کہ شاعر کا تخیل جب کسی کردار یا واقعے کو پیش کرتا ہے تو یہ عملاً کسی سماجی اصلیت کو پیش کرتا ہے نہ کہ فی نفسہ اس کے وقوع کو۔ اس کے برعکس شاعر اگر اپنے شعور سے کام لے کر تاریخی حقیقت نگاری پر آمادہ ہو جائے تو وہ ایک مورخ کا فریضہ انجام دینے میں تو کامیاب ہو سکتا ہے لیکن ایسی شاعری تخلیق نہیں کر سکتا جس کا نمونہ علی اکبر کی رخصت کا وہ منظر ہے جو ابھی زیر بحث رہا ہے۔ نیز مرزا دبیر نے رخصت کے

جو مناظر اپنے مرثیوں میں پیش کیے ہیں ان میں یہ کامیاب ترین مثال ہے۔ اس میں شک نہیں کہ مرزا دبیر رخصت کے موضوع میں ہر جگہ کامیاب نہیں ہیں اور کوئی بھی شاعر ایک معیار کو ہر جگہ برقرار رکھ بھی نہیں سکتا لیکن موضوع شاعر کے رجحانات کا ضرور پتہ دیتا ہے اور زیر نظر موضوع پر بحث سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ مرزا دبیر رخصت کے موضوع میں مجموعی طور پر وہاں زیادہ کامیاب ہیں جہاں وہ نسوانی کرداروں کو پیش کرتے ہیں اور ان کرداروں کے واسطے سے ہندوستانی معاشرت کے نقشے قائم کرتے ہیں اس کے علاوہ موضوع حزن پر ہونے کی وجہ سے بھی دبیر یہاں زیادہ کامیاب رہے ہیں اور بڑے پرتاثر اور المناک مناظر پیش کیے ہیں۔

آمد

رخصت کے بعد مرثیے میں آمد کا موضوع پایا جاتا ہے جب کہ مرثیے کا دبیر رخصت کے بعد میدان جنگ میں وارد ہوتا ہے تاہم جیسا کہ پہلے بھی کہا جا چکا ہے یہ ضروری نہیں کہ آمد کا موضوع ترتیب اجزا کے مطابق ہی نظم کیا گیا ہو بلکہ کبھی تو مرثیے میں ”چہرے“ کے بعد ہی ’آمد‘ کا ذکر ہوتا ہے اور کبھی مرثیہ آمد ہی سے شروع ہوتا ہے۔ مثلاً

ظ کس شیر کی آمد ہے کہ رن کانپ رہا ہے

یا ظ آمد ہے خداوند شجاعانِ زمن کی

موضوع کی یہ بے ترتیبی اس وجہ سے ہے کہ مرثیوں میں اس کے سارے اجزا کی پابندی کبھی نہیں کی گئی۔ البتہ ایسے مرثیے جن میں جنگ کا موضوع بالالتزام نظم کیا گیا ہے وہاں ہیر و کی آمد کو بھی اس التزام میں شریک کر لیا گیا ہے۔ اور اس عنوان کے تحت چوں کہ ہیر و کی شان و شوکت، حسن و جمال، رعب و دبدبہ اور شجاعت و بہادری کا اظہار کیا جاتا ہے نیز اس کی آمد کا فوج مخالف پر جو اثر ہوا ہے اس کا تذکرہ ہوتا ہے جو

بالواسطہ ہیرہ کی توصیف ہی میں اضافے کا باعث بنتا ہے۔ اس طرح آمد کا موضوع مدحیہ ہونے کی وجہ سے مرثیہ میں قصیدے کا مقام ہے جس کا حق بغیر مبالغے کے ادا نہیں ہو سکتا۔

مرزا دبیر کے مرثیوں میں آمد کی یہ جملہ خصوصیات پائی جاتی ہیں اور رخصت کی طرح یہ موضوع چونکہ نفسیاتی دروں یعنی جذبات نگاری اور محاکات کا محل نہیں ہوتا اس لیے شاعر نے ان فصیحہ داریوں سے آزاد اپنے مذاق علمی و شعری سے کام لے کر مضمون آفرینی اور مبالغے کی وہ شان دکھائی ہے جس نے واقعے کو داہمے سے اتنا قریب کر دیا ہے کہ اب اسے صرف مذہبی عقیدت ہی تسلیم کر سکتی ہے۔ چنانچہ اس سلسلے میں دبیر کے یہاں کچھ مثالیں ملاحظہ ہوں۔ عون و محمد جنگ کے واسطے میدان میں وارد ہوتے ہیں۔

زینب کی محبت پہ حرم میں ہوا محشر اور اکبر و صغر کے پھرے گرد وہ مفدر
افنداد علی پڑھ کے برآمد ہوئے باہر اک بیشے سے د شیر نکل آئے برابر

رہ گیر ہوئے غشل کہ دلیر ایسے بھی کم ہیں

آہوئے حرم سنتے تھے یہ شیر حرم ہیں

یہ مل کے برادر سے برادر کا نکلا ظلمات سے ہے خضر و سکندر کا نکلا

یا بہر و غا جعفر و حیدر کا نکلا یاد آگیا خم شیر و دوسر کا نکلا

دور ایسے فلک نے بھی بدلتے نہیں دیکھے

اک برج سے دو چاند نکلتے نہیں دیکھے

خود قوس فلک سہم کے اب گوشہ نشین ہے بہرام کہیں گور کہیں روح کہیں ہے

جلاد فلک مردوں میں اب زیر زیں ہے قبضہ بھی مہ نو کی سروی پہ نہیں ہے

۱۔ دفتر ماتم جلد مرثیہ ۶ (قرآن سے فضیلت در و مرجا کی عیاں ہے)

نوٹ ۱۔ نادرات دبیر مرتبہ ڈاکٹر سید صفدر حسین میں مطلع یوں ہے ”سبطین علی ردفی میدان

وغا تھے“ اس کے علاوہ ان کے یہاں کچھ بندوں کا اختلاف بھی ہے۔

اے صلّ علی عون و محمد کا تجل
حیدر کا تجل ہے محمد کا تجل

مرثیے میں آمد وہ مقام ہے جہاں سے میدان جنگ کا نقشہ شروع ہو جاتا ہے اس
تعلق سے موضوع کا تقاضا یہ ہے کہ ہیرو کی آن بان، اس کی شجاعت و بہادری، اس کی
آمد کا میدان جنگ پر اثر، دشمنوں پر خوف و ہراس یا ان کے کسی اور رد عمل کا اظہار
ہوتا کہ ان مضامین کی مدد سے آمد میں جنگی فضا کو برقرار رکھا جاسکے اگرچہ شاعر
کو یہ حق ہے کہ وہ اپنے ہیرو کی تعریف میں ہر ممکن مبالغے سے کام لے تاکہ دشمنوں پر
اس کی برتری قائم رہے لیکن اسے یہ خیال بھی رکھنا چاہیے کہ وہ اپنے ہیرو کو میدان
جنگ میں پیش کر رہا ہے نیز اس کا موضوع صرف مدحیہ (بزمیہ) ہی نہیں بلکہ رزمیہ
بھی ہے اس لیے شاعر کو یہ دونوں آہنگ اس طرح ساتھ ساتھ لے کر چلنا ہے کہ
ان دونوں کے امتزاج سے وہ تیسرا آہنگ نمایاں ہو جائے جس سے آمد کا منظر کھلتا
ہو۔ ایسا نہ ہو کہ یہ دونوں آہنگ دو متوازی خطوط قائم کر لیں اور ہر موضوع منفرد ہونے
کی وجہ سے دونوں کو کسی ایک عنوان کے تحت نہ رکھا جاسکے۔ دبیر کے یہاں آمد
کا موضوع فن کی اسی خامی کا پتہ دیتا ہے۔ مثلاً زیر بحث بندوں میں جہاں مرزا دبیر
یہ کہتے ہیں:-

اک بیٹے سے دوشیر نکل آئے برابر

یا بہر و غا جعفر و حیدر کا نکلنا	یاد آگیا شمشیر و دھپکر کا نکلنا
خود قوس فلک سہم کے اب گوشہ نشین ہے	بہرام کہیں گور کہیں روح کہیں ہے
جلاد فلک مردوں میں اب زیریں میں ہے	قبضہ بھی مدہ نو کی سرودی پہ نہیں ہے

ان مصرعوں میں آمد کا منظر پیش کرنے کے لیے شاعر نے ایک طرف تو تشبیہات سے
کام لیا ہے جس کی مثال ابتدائی تینوں مصرعے ہیں دوسری طرف بعد کے چاروں مصرعوں
میں میدان جنگ میں ہیرو کی آمد کے رد عمل کا اظہار کیا ہے جو رعایت لفظی کی نذر
ہو گیا ہے اس پر بھی شاعر جنگ کے پس منظر میں ہیرو کی شخصیت کا ایک خاکہ اور

آمد کا ایک تصور اجاگر کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے لیکن اسی کے ساتھ جب وہ یہ کہتا ہے

اک برج سے دو چاند نکلتے نہیں دیکھے

اے صل علی عون و محمد کا تجمل

حیدر کا تجمل ہے محمد کا تجمل

تو یہاں آمد کا رزمیہ آہنگ ٹوٹ جاتا ہے اور قاری ایک مختلف (جمالیاتی) فضا کو محسوس کرتا ہے قاری کا یہ احساس اس لیے نہیں جاگتا کہ جنگ کا ہیرو جلال بجمال کا پیکر نہیں ہو سکتا بلکہ اس لیے کہ جہاں جلال کو نمایاں کرنا ہے وہاں جلال کا فروغ آہنگ پر اثر انداز ہوگا اور یہی کیفیت زیر بحث بندوں میں پائی جاتی ہے۔

سطور بالا میں کہا گیا تھا کہ مرزا دبیر نے آمد کا موضوع اپنی مضمون آفرینی کے لیے بھی استعمال کیا ہے۔ اس مقصد کے لیے دبیر نے ان بندوں میں خاصی تشبیہات صرف کی ہیں لیکن دبیر کے یہاں اک نقص یہ ہے کہ جب وہ اپنی خیال آرائی پر آتے ہیں تو اس جھونک میں سامنے کی جزئیات کو بھی نظر انداز کر جاتے ہیں جس کی مثال یہ مصرعہ ہے۔

ظلمات سے ہے خضر و سکندر کا نکلنا

اگر مرزا دبیر نے واقعے کی جزئیات پر توجہ دی ہوتی تو ان کی نظر اس مصرعے پر ضرور ہوتی

اور ناد علی پڑھ کے برا مدہوے باہر

اور تب انھیں یہ احساس ہوتا کہ عون و محمد کا باہر آنا اور ظلمات سے خضر و سکندر کا نکلنا ان دونوں واقعات کے درمیان کیا مماثلت ہے۔ اس کے علاوہ ان تشبیہات و صنائع کے استعمال نے بھی آمد کے منظر پر اثر ڈال دیا ہے مثلاً قوسِ فلک کا سہم کے گوشہ نشین ہونا: بہرام کہیں گور کہیں، مہ نو کی سرو ہی یا جلاؤ فلک ایسے انکار ہیں جس سے شاعر کی قوت بیان کا تو پتہ چلتا ہے لیکن خود میدانِ جنگ پر ہیرو کی آمد کا کیا اثر ہوا ہے اس کا کچھ پتہ نہیں چلتا۔ ان امور کی وجہ سے آمد کی اس مثال کو کامیاب کہنا بہت مشکل ہے۔

دوسری مثال ملاحظہ ہو۔ امام حسین میدانِ جنگ میں برا مدہوے ہوتے ہیں۔

آمد بہار کی چمن کر بلا میں ہے خوشبو گل بہشت کی خاکِ ثفا میں ہے
فوجِ ظفر کا بامام ہر امیں ہے ہر جزو کل وظیفہ صلی علی میں ہے

چاند ایسا ہو بدر شہ بدر و حسین سا
نانا ہو مصطفیٰ سا نواسہ حسین سا

شہرت ہے شہر شہر جلالت جہاں جہاں زیں بوس مہر و ماہ زمیں بوس آسماں
شرِ خیر خیر کہتا ہے آفت اماں ماں ناقوس کو پکارتے ہیں بت ازاں ازاں

باطل پہ حق تو شبہہ پر غالب یقین ہے
غل ہے کہ دین دین محمد کا دین ہے

کیا عزیز یوسف کنعاں جلو میں ہیں فرشی پیادہ عیسیٰ دوراں جلو میں ہیں
تھامے عصا کو موسیٰ عمراں جلو میں ہیں جنات کیا جناب سلیمان جلو میں ہیں

روند ازل سے کل کی نجات ان کے ہاتھ ہے
بندوں کا کیا حساب خدا ان کے ساتھ ہے

واضح کیا جا چکا ہے کہ آمد کا تعلق میدانِ جنگ سے ہے اس لیے موضوع کی بنیادی شرط زبان و بیان کا رزمیہ آہنگ ہے۔ اس کے علاوہ ہیرو کی آمد ایک ایسا واقعہ ہے جس کے درجہ بدرجہ وقوع کو اس موضوع کے تحت پیش کیا جانا چاہیے اس لیے کہ ہر واقعہ اپنے کچھ ارتقائی مدارج سے ضرور گزرتا ہے یہ کسی مکمل کیفیت کا نزول نہیں ہوتا۔ اس معیار پر اگر زیر نظر بندوں کا مطالعہ کیا جائے تو یہ معلوم نہیں ہوتا کہ میدانِ جنگ میں ہیرو کے آنے کا انداز کیسا ہے، اس کی آمد کا میدانِ جنگ پر کیا اثر ہوا، فوجِ مخالف کی طرف سے کس رد عمل کا اظہار کیا گیا۔ البتہ اتنا تو پتہ چلتا ہے کہ میدانِ جنگ میں ہیرو کی آمد گویا آمد بہار ہے اس کے علاوہ ہیرو کی شان و شوکت، دبدبہ بھلال، مراتب و بزرگی اور عزت و وقار کے سارے سامان تو مہیا کر دیے ہیں اور ہیرو کی تعریف میں شاعر کے تخیل نے ہر اس مضمون کو نظم کر دیا ہے جو اس کی پرواز کے دوران اسے ملتا رہا ہے لیکن اثر یہ ہوا

ہے کہ خیال آرائی، مضمون آفرینی، مبالغہ پسندی اور صنعت گری کے اظہار نے رزمیہ آہنگ ختم کر کے رزمیہ آہنگ کو نمایاں کر دیا ہے جو دراصل اردو کے روایتی قصیدے کا فن ہے لیکن نظم کا ہیرو میدان جنگ میں وارد ہوا ہے تو واقعے کی اصلیت کیا ہے؟ اور یہ اصلیت اپنے کس ارتقا کو پہنچ رہی ہے؟ دبیر نے اس کی طرف کوئی توجہ نہیں دی ہے جس کی وجہ سے یہ مثال بھی دبیر کے صنائع بدائع، مضمون آفرینی اور مبالغہ پسندی کے سوا فن کے کسی ارتقا کو پیش کرنے سے قاصر ہے۔

ایک موقع پر حر کی آمد کا منظر ملاحظہ ہو :-

القہہ ہو کے شہ سے مخلص وہ میہماں گھوڑے پہ چڑھ کے جانب میدان ہوا
شان و شکوہ حر کی کروں کس طرح بیاں قری بھی کہہ رہے تھے کہ اللہ رے جواں

یہ روشنی دین محمد حبیبیں پہ ہے

سائے سے ایک برق چمکتی زمیں پہ ہے

ڈالا تھا جو کماں کو گلے میں باب و تاب خورشید رخ چمک رہا تھا اس میں بے حساب
یہ حال دیکھ دیکھ کے سب از رہِ ثواب کہتے تھے بس کہ قوس میں آیا ہے آفتاب

محبوس غم جو روح تھی اس میہماں کی

ختم ہو گئی تھی پشتِ الم سے کماں کی

چشم زرہ میں ڈھال کی مردم صفت تھی جا قرص سیاہ چشم زرہ اس کی تھی ثنا
جو ہر کا تیغ حر کی کہوں کیا میں مرتبا لکھی ہوئی تھی سیفی پہ سیفی کی یہ دعا

کیا دخل ہے قریب جو سایہ بھی آ سکے

سہواً جو آئے پھر نہ سلامت وہ جا سکے

کیا حر کے میں ثباتِ قدم کا کروں بیاں ثابت قدم جہان کے جس کے ہوں مدح خواہ
ہلنے کا نام لے نہ کبھی پاؤں کا نشان گر ہووے زلزلہ کبھی آفاق میں عیاں

حُر کے قدم کا ہووے نشان جس مکان میں

اتنی زمین کو ہووے نہ جنبش جہاں میں

ان بندوں کے مطالعے سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مرزا دبیر میدان جنگ میں اپنے ہیر کی آمد کے منظر کو فی نفسہ پیش تو کرنا چاہتے ہیں اور اس مقصد کی خاطر انہوں نے کچھ لوازمات بھی فراہم کیے ہیں مثلاً گھوڑے پر چڑھ کر میدان جنگ کی طرف روانہ ہونا، گھلے میں کمان کا لٹکنا، ڈھال اور زندہ کا بدن پر سبنا اور ہیر کا میدان جنگ میں ثابت قدم رہنا ایسے خصائص ہیں جو ہیر کی شخصیت کو نمایاں کرنے میں معاون ثابت ہوئے ہیں اس کے علاوہ ان جنگی اصطلاحات نے بھی رزمیہ تاثر کو کسی حد تک برقرار رکھا ہے لیکن مرزا دبیر نے اس واقعے کے اظہار میں جس خیال آفرینی، مبالغہ آرائی اور ایجاد مضامین سے کام لیا ہے اس نے واقعے کی اصلیت پر بڑے دبیر پردے ڈال دیے ہیں مزید یہ کہ دبیر نے اسلحہ جنگ میں کمان، تیغ اور ڈھال کے ایک ایک فرد کی تعریف و تحلیل پر اتنا زور بیان صرف کیا ہے کہ خود اپنے ہیر کو فراموش کر بیٹھے ہیں۔ اس کے علاوہ آخری بند میں مبالغہ اتنا غیر مطبوع ہے کہ مضمون آرائی کا سارا زور ہوا ہو گیا ہے یہی حال تشبیہات کا بھی ہے۔ مجموعی طور پر ان بندوں کی ساری فضا اتنی اجنبی ہے کہ قاری کا تجربہ ان میں سے کسی بھی واقعے کو محسوس کرنے سے قاصر رہتا ہے۔ نتیجے میں اس کے ذہنی افق پر حیرت و استعجاب کے سوا کوئی دوسرا منظر نہیں کھلتا۔ تاہم مرزا دبیر کا جو زور بیان ہے اگر وہ اس کو قابو میں رکھیں اور اپنی قوتِ ایجاد، تخیل کی پرواز اور صنعت کاری کے فن کو احتیاط سے استعمال کریں تو وہ اچھے مرقعے پیش کر سکتے ہیں۔ اس طرح کا ایک مرقعہ ملاحظہ ہو حضرت عباس جنگ کے لیے آتے ہیں:-

خیبر شکن کے لال کی آمد ہے صف شکن	گرتی ہے فوج فوج پہ پڑتا ہے رن پرن
تیغ خدا کی تیغ کا سایہ ہے تیغ زن	غلطان کہیں قدم ہے کہیں سر کہیں بدن

نہ حوصلہ نہ بغضِ امام مہسین رہا

اب دل میں بھاگنے کے سوا کچھ نہیں رہا

آمد کے غلطے سے پراگندہ ہوش ہیں قبریں کفن سے مردوں کی پنبہ بگوش ہیں

گاہک اجل کے شامی ایاں فروش ہیں بازار مثل شہر خموشاں خموش ہیں

پیدل جلو میں خضر اور الیاس آتے ہیں

اک دھوم ہے کہ حضرت عباس آتے ہیں

آمد کے موضوع پر سابقہ مثالوں کا مطالعہ کرتے ہوئے جب زیر نظر بندوں تک پہنچتے

ہیں تو ذہن آمد کے ایک ایسے مخصوص آہنگ سے مانوس ہو چکا ہوتا ہے جس میں رزمیہ

گھن گریز اور زبانِ دیباہ میں *Tempo* کی شدت کا احساس ہوتا ہے اور

جسے اردو مرثیوں میں آمد کی عمومی فضا کا نام دیا جاسکتا ہے یعنی الفاظ کا شکوہ، بیان کا

جوش و خروش، ہیرو کی سطوت و دبیدہ نیز اس کے اثر سے نظم جہاں کی ابتری وغیرہ وہ بنیادی

خصوصیات ہیں جنہیں مرزا دبیر نے آمد کے عنوان سے نظم کیا ہے۔ قاری کے ذہن میں مرزا دبیر کی

آمد کا یہی آہنگ ہوتا ہے جب وہ زیر بحث بندوں تک پہنچتا ہے اور محسوس کرتا ہے

کہ یہاں مرزا دبیر موضوع کا حق ادا کرنے میں کامیاب ہو گئے ہیں۔ یہاں شاعر کے تخیل نے

اس واقعے کو نظم کیا ہے کہ میدان جنگ میں جناب عباس کا ورود ہو رہا ہے۔ آپ کے

رعب و دبیدہ کا یہ عالم ہے کہ دشمن کی ساری افواج میں ایک ابتری پھیل گئی ہے اور فرار

کے عالم میں بھاگنے والوں کا سر کہیں ہے، بدن کہیں اور قدم کہیں ہے اور غوراً ایسے موقع پر

جب ایک انبوہ کثیر عالم خوف و ہراس میں ذرار کی راہ اختیار کرتا ہے تو اس وقت یہ منظر عجیب

و غریب نہیں ہوتا اس لیے ایک عمومی مشاہدے اور تجربے سے مناسبت ہونے کے

سبب واقعے میں اصلیت کا رنگ پیدا ہو گیا ہے اس حقیقت کے باوجود کہ شاعر نے یہاں

مبالغے سے بھی کام لیا ہے اگرچہ اس نے نہ تو مضامین کے انہار لگائے ہیں نہ پر شکوہ

الفاظ کی خوشہ چینی کی ہے۔ نیز واقعے کی اصلیت اور زبان میں سلامت و روانی کے

علی الرغم موضوع کو بیان کے طے طے اور رزمیہ گھن گرنے سے محروم نہیں ہونے دیا ہے۔ البتہ

خلش اس وقت پیدا ہوتی ہے جب دوسرے بند میں اس مصرعے کو پڑھتے ہیں :-
 ” قبریں کفن سے مردوں کی پنہ بگوش ہیں “ اور خیال پیدا ہوتا ہے کہ کاش مرزا دبیر نے
 بیان کے جوش اور ایجاب کے ذوق میں قاری کو اس مقام پر نہ لے آتے جہاں مشاہدہ
 اور تجربہ اس کا ساتھ چھوڑ دیتا ہے۔ یہاں دبیر نے یہ تشبیہ استعمال کی ہے کہ
 قبروں میں کفن پوش مردے ایسے لگتے ہیں جیسے قبروں نے کانوں میں روئی ٹھونس
 لی ہے۔ حاصل تشبیہ یہ ہو سکتا ہے کہ حضرت عباس کی آمد کا وہ شور برپا ہے کہ قبروں
 (مردوں) کے کان بھی پھٹے جا رہے ہیں یہ محاورہ تشبیہ کا مفہوم ہو سکتا ہے لیکن خود تشبیہ
 میں جو واقعہ ہے وہ قاری کے کسی تجربے یا مشاہدے کا ساتھ نہیں دیتا۔ بہر حال اس ایک
 مصرعے سے قطع نظر آمد کی یہ ایک اچھی مثال ہے جہاں زبان و بیان کا آہنگ خاصا فطری
 اور زمیہ ہے اگرچہ دوسرے بند کی فضا اساطیری محسوس ہوتی ہے۔ یہاں خضر والیاس کے
 تذکرے سے ماورائیت کا احساس بیدار ہوتا ہے البتہ رزمیہ کے نقطہ نظر سے ایسے واقعات
 حیرت و استعجاب کے سبب دل چسپی کا باعث بنتے ہیں اس لیے قابل قبول ہیں۔ ایک
 جگہ امام حسین کی آمد کا منظر ملاحظہ ہو :-

محشر کی ہے آمد کہ قیامت کی ہے آمد یاد لبر خاتون قیامت کی ہے آمد

غل ہے کہ شہنشاہ ا لوالعزم یہی ہے

جاں بخش جہاں بخش دم رزم یہی ہے

وہ پیش تھے لشکر میں وہ اب زیرِ وز ہیں اب ذہن میں نے ظلم کے بیشے نہ ہنر ہیں

تہا ہے ہر اک تن کہ نہ دل میں نہ جگر ہیں سر ڈھونڈ رہا ہے کہ مرے ہوش کدھر ہیں

نے جوق ہے نہ بوق نہ دستہ نہ تمن ہے

معمور فقط ہیست شبیر سے رن ہے

یہاں دبیر نے آمد کے سابقہ معیار کو برقرار رکھا ہے جس کی بنیادی خصوصیت بیان کا

طنطنہ اور دبیر ہے۔ واقعے کی اصلیت اور صداقت اس کے اضافی خصائص ہیں۔

اس کے بعد ایک مرثیے میں جناب علی اکبر کی آمد کا منظر ملاحظہ ہو :-

شکر میں خبردار یہ لے کر خمیر آئے ہاں توبہ کرد شر سے کہ خیر البشر آئے
ہنس کر کہا سب نے کدھر آئے کدھر آئے چلانے لگا شمر وہ اکبر نظر آئے

تھا وہم کہ خالی شہ بیکس کا پر اسے
گھر شیر خدا کا ابھی شیروں سے بھرا ہے

خدا ام ادب چرخ کو دوڑے کہ ٹھہر جا ہیبت نے کہا عمر عدو سے کہ گزر جا
کونے نے صدا دی بن مرجانہ کو مر جا رن فتنے سے بولا کہ ابھی پار اتر جا
چھپنے کا تصور جو کیا عرش نے جی میں

کر سی نے کہا سایہ ہم شکل بنی میں

اک عالم حیرت تھا چہ لاموت چہ ناست سب جرم سے تائب تھے چہ ہاوت چہ واروت
سب خوف سے تھے زرد چہ خورشید چہ یاروت سکتہ تھا سلاطین کو نہ تخت اور نہ تالوت

بے خود جو کیا رہے درخشاں کی چمک نے

بالائے زمیں ٹیک دئے ہاتھ فلک نے

گزشتہ دو مثالوں میں موضوع کی رعایت سے بیان کے طنطنے اور زبان کی روانی کا ذکر کیا گیا ہے جس کی ایک خوبی یہ ہے کہ قاری کا ذہن رزمیہ تاثر سے خاصا مغلوب ہو جاتا ہے۔ اس کے بعد زیر نظر مثال پر آئیے تو زبان کی سلاست و فصاحت، بیان کا طنطنہ اور جوش واقعے کا رزمیہ آہنگ اور تخیل کی جولانی سے مل کر نظم کا TEMPO بہت شدید ہو گیا ہے۔ اس TEMPO کی شدت میں شاعر مضامین کی تلاش میں راستے سے بھٹک گیا ہے اور وہ اپنے ہی خیال کو محور بنا کر گرد و پیش کی فضا قائم کر رہا ہے اگرچہ یہ فضا زبان و بیان کے شدید آہنگ سے مل کر بنی ہے لیکن اس نے قاری کے ذہن کو پوری طرح اپنی تحویل میں لے لیا ہے اور وہ آمد کی کیفیت کو نہ صرف ذہن بلکہ اعصاب پر بھی محسوس کرتا ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ اس کیفیت کا وجود شاعر کے تخیل کے سوا خارج میں کہیں نہیں ملتا مثلاً خدا ام ادب چرخ کو بولے کہ ٹھہر جا۔

چھپنے کا تصور جو کیا عرش نے جی میں

کرسی نے کہا سایہ ہم شکلِ نبی میں

سکتہ تھا سلاطین کو نہ تحت اور قلوب

یہ مصرع خارج میں کسی واقعے کو پیش کرنے کے بجائے صرف شاعر کی قوتِ تخیل کا پتہ دیتے ہیں۔ اس قوتِ تخیل کا سماں مرزا دبیر کے یہاں عمومی حیثیت میں نظر آتا ہے اس کے سہارے انھوں نے آمد کے ایسے مرقعے پیش کیے ہیں اور ایسی کیفیت طاری کی ہے جہاں قاری کے مشاہدے اور تجربے کے پانچ گوشے ہوجاتے ہیں اور اسے حواس کے قدموں سے چلنا پڑتا ہے یہاں مرزا دبیر اسی حد تک اپنے موضوع میں کامیاب ہیں کہ حواس آمد کی کیفیت سے ضرور متاثر ہوتے ہیں اور الٹا اثر یہ تاثیر اصلیت اور راقی کی پیداوار بھی ہوتی ہے۔

سراپا

’سراپا‘ جدید مرثیے کا ایک غنائی موضوع ہے جو دراصل مرثیے میں لکھنوی غزل کی نمائندگی کرتا ہے اگرچہ غنائیت اور مرثیہ (رثائیت) دو مختلف النوع موضوعات ہیں جن کے درمیان کوئی معنوی ربط نہیں پایا جاتا۔ لیکن مرثیے کے دامن کو وسیع تر کرنے اور مختلف موضوعات پر قلم فرسائی کی گنجائش پیدا کرنے کے لیے مرثیے میں ’سراپا‘ کو داخل کیا گیا۔ بظاہر تو یہ تشکیلِ جدید کا کارنامہ ہے تاکہ اہل بیت کرام کی مدح و ستائش کے نئے انداز اور مواقع فراہم کیے جائیں۔ اس لیے کہ جدید مرثیہ اہل بیت کا قصیدہ بھی ہے لیکن اس کے پس منظر میں لکھنوی کے مخصوص سماجی رجحانات اور ادبی میدانِ تھے اور قسیرے باب میں دبیر کے عہد پر بحث کرتے ہوئے ان محرکات کو واضح کیا بھی جا چکا ہے جن کی وجہ سے ’سراپا‘ جدید مرثیے کے موضوعات میں شامل ہوا پھر کبھی موضوع کے تعلق سے یہاں مزید بحث غیر مناسب نہیں رہے گی۔

۱۔ کردتالاہ ۲۰۱۱ء کے سماج نے اسے تہذیبی، ثقافتی، اور ادبی رجحانات

کی سمتوں کا تعین کیا تو تاریخ نگاروں نے انھیں فارغ البالی، فضول خرچی، عیش پرستی و حسن پرستی، تکلف و تصنع بے حجابی اور جھسی بے راہ روی جیسے نام دیے جو لکھنوی سماج کے ظاہری امتیازات تھے اور جنھوں نے ادب کو براہ راست متاثر کیا تھا۔ میر و سودا کے بعد شاعری کا رنگ بدلا، عشقیہ مثنویاں لکھی گئیں، ریختی اور ہزل گوئی کا راستہ ہموار ہوا، نسواں مزاجی کو شاعری میں درخور حاصل ہوا، مبتذل اور عامیہ خیالات کا اظہار کیا جانے لگا۔ حسن کے ظاہری لوازم، لب و دندان، زلف و کمر، رخ روشن، پنچہ مرمریں اور دست خانے کے مضامین کو فروغ حاصل ہوا۔ ان مضامین کے استعمال نے بالواسطہ صنعت گری کو بھی ترقی دی۔ ادب میں ان جملہ خصوصیات کو دلی کی داخلیت کے مقابل خارجیت کی اصطلاح سے نوازا جاتا ہے۔ ہو سکتا ہے داخلیت اور خارجیت کی یہ بحث کچھ لوگوں کے لیے ناپسندیدہ ہو۔ یوں بھی اب یہ موضوع کافی فرسودہ ہو چکا ہے۔ لیکن یہ افتہ ہے کہ ادب کی تاریخ میں شاعری کے ظاہری لوازم اور مخصوص لسانی میلانات اس دور کے کے لکھنؤ کی سب سے بڑی پہچان ہیں۔ اور جب شاعری ظاہری لوازم اور زبان دانی کے اظہار کا وسیلہ بنتی ہے تو فکر و خیال سے اس کا علاقہ کٹ جاتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ لکھنؤ شاعری کا یہ خارجی آہنگ مع اپنے سماجی پس منظر کے دبستانِ دلی کا آہنگ بھی رہا ہے لیکن دلی میں اس خارجی آہنگ کے متوازی ایک صوفیانہ اور عارفانہ رو بھی ملتی ہے جس نے جذبے و خیال سے غزل کا رشتہ منقطع نہیں ہونے دیا۔ غزل اگر ظاہری حسن پرستی، عامیہ جذبات اور رعایتوں کے اظہار کا وسیلہ تھی تو دلی کے خالقِ ابی نظام سے بھی اس کا گہرا رشتہ تھا۔ دلی کے اس متصوفانہ میلان کی طرح لکھنؤ میں بھی ایک متوازی رد (خزاداری) موجود تھی لیکن یہ رد تصوف کی طرح غزل میں نہیں سما سکتی تھی اس کے لیے مرثیے کے دامن میں وسعت پناہ کی گئی۔

مرثیے کی اس وسعت پر ایک دوسرے نقطہ نظر سے بھی روشنی ڈالی جاسکتی ہے یعنی دہلی میں مسلمانوں کے اقتدار نے جیسے جیسے زمانے کی منتریں طے کیں ان کی سیاست کا دائرہ تاریخ کے صفحات پر محیط ہوتا چلا گیا اور قوم چننا ایسے رسوم و عقائد کی پابند ہو کر رہ گئی

جو اس کے زوال کو تو نہیں روک سکے لیکن اخلاقی تائید ضرور بن گئے۔ اور وہ فکر و فلسفہ جو تصوف کے واسطے سے مذہب میں راہ پا گیا تھا قومی زوال کو تو سہارا نہ دے سکا البتہ شاعری کو ابتداء کی راہوں پر چلنے سے ضرور روک لیا۔ اس طرح تصوف کے عارفانہ اور اخلاقی مضامین شاعری کا تزکیہ کرنے کے کام آ گئے۔ اسی طرح ادودھ کی بساط سیاست پر جب عیش و نشاط کا رنگ جما اور بے راہ روی نے ایک میلان کی صورت اختیار کی نیز شاعری بازاری اور عامیانہ خیالات کے اظہار کا وسیلہ بنی تو اسے اخلاقی سہارا دینے کے لیے عزاداری اور مرثیے سے کام لیا گیا۔ تزکیہ نفس کے لیے مجالس عزا کا انعقاد کیا جانے لگا اور یہ حقیقت ہے کہ لکھنؤ میں اگر مرثیہ نہ ہوتا تو دلی کے عارفانہ آہنگ کے بعد اردو شاعری کو اخلاقی تائید کا ملنا ہی دشوار ہو جاتا لہذا ہم دیکھتے ہیں کہ لکھنؤ کے مذاق نے شاعری میں جن چیزوں کو راہ دی مثلاً ”سراپا“ مرثیے نے اپنے دامن میں سمیٹ کر اس کا تزکیہ کر دیا۔ لکھنؤ میں معشوق کا سراپا لکھنے کا عام رواج ہو گیا تھا اس کے قد و قامت، لباس، بیج و بیج، اور چال ڈھال کی تعریف شاعری کا موضوع بن گئی تھی مرثیے میں غزل کے اس خارجی آہنگ کو مذہبی جواز بھی حاصل ہو گیا اور یہاں اس کے حسن میں کمی نہیں آئی بلکہ اضافہ ہی ہوا اور شاعر کے تو سن خیال نے وہ جولانیاں دکھائیں کہ حد ادراک سے بھی آگے نکل گیا۔

لکھنؤ کے ادبی مذاق نے زبان و بیان اور نزاکت خیال کی جو صورت اختیار کی تھی غزل اور مثنوی اس کی نمائندہ ہیں۔ مرثیے میں یہ آہنگ ”چہرہ“ اور ”رزم“ داخل ہو جانے کے بعد خاصا نمایاں ہو گیا تھا لیکن مرثیے کو چونکہ پورے لکھنوی سماج کا ترجمان بننا تھا اور حسن پرستی اس سماج کا شیوہ اس ذوق کی تسکین نہ چہرے سے ہوتی تھی نہ رزم سے۔ ادبی نقطہ نظر سے ان موضوعات میں اظہار فن کے لاکھ مواقع تھے لیکن لذت کام و دہن کا وہ سامان نہ تھا جو غزل کے سراپا میں تھا۔ اس مقصد کے پیش نظر مرثیے میں سراپا داخل کیا گیا اور یہاں اس نے دوہرا عمل کیا یعنی ایک طرف تو ذوق غنائی داد دی دوسری طرف جذبہ مذہبی کو تسکین بھی دی اور یہ واقعہ ہے کہ مرثیہ نگاروں نے اسے مذہب کے لباس میں جس انداز سے پیش کیا ہے اس سے غزل کا سراپا ماند ہو کر رہ گیا ہے

شاعری کے اس موڑ کو اگر لکھنؤ کے مذاق غزل کی تہسیر کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔
 اس پس منظر میں دبیر کے یہاں 'سراپا' کا مطالعہ کیا جانا چاہیے۔ دبیر نے بھی اس
 موضوع کو دو مقاصد کے لیے استعمال کیا ہے۔ ایک تو اظہار فن۔ جس کی نمایاں خصوصیات
 صنائع لفظی و معنوی اور مضمون نگاری ہیں چنانچہ دبیر نے اس موضوع کے تحت اپنی
 فن کارانہ قوتوں کا اظہار بڑی بلند آہنگی کے ساتھ کیا ہے جس کی وجہ سے ان کے یہاں
 لطافت زبان، نزاکت بیان، خیال آرائی و مضمون خیزی و صنائع بدائع کے اچھے
 نمونے ملتے ہیں اور ثابت کرتے ہیں کہ یہ مرثیہ گو بگڑا ہوا شاعر نہیں ہے بلکہ اس ماحول
 کا حقیقی نمائندہ ہے۔ جس کا تعارف و تبحر کے ساتھ ادب پر پیش کیا جا چکا ہے دوسرے
 یہ موضوع اظہار عقیدت کا وسیلہ بھی بنا ہے جوں کہ مرثیے کے افراد وہ مذہبی شخصیتیں
 ہیں جن کے مراتب اور عز و وقار کی حدوں کو عقیدت تسلیم نہیں کرتی۔ اس لیے مبالغہ
 چاہے اغراق ہو یا غلو جواز کی حدوں سے باہر نہیں جاتا دبیر کو اس صورت حال کا پورا
 پورا احساس رہا ہے چنانچہ جہاں جہاں دبیر نے اپنے مذاق شعر کا اظہار کیا ہے وہاں
 وہاں اپنی عقیدت کو تسکین بھی دی ہے۔

دسراپا کے عنوان سے مطالعہ دبیر کا یہ ایک پہلو ہے۔ دوسرا پہلو شاعری کے
 وہ لوازم اور موضوع کے مقاصد و تقاضے ہیں جن کی تلاش ہم دبیر کے ادائل عہد سے کرتے
 آرہے ہیں۔ اس سلسلے میں سب سے اہم نکتہ یہ ہے کہ وہ فرد جس کا سراپا نظم کیا گیا ہے
 اس کی شخصیت کیا ہے؟ یہ سوال اس لیے پیدا ہوا کہ 'سراپا' میں حسن و جمال کا ذکر
 ہوتا ہے۔ اس لیے موضوع کی رعایت ایک خاص عمر اور شخصیت کا تقاضا کرتی ہے۔ اردو
 مرثیوں میں سب سے پہلے دبیر نے جب بالتفصیل سراپا نظم کیا تو شخصیت علی اکبر کی
 تھی اور روایت چوں کہ یہ ہے کہ علی اکبر اہل بیت میں نہایت حسین و جمیل شخصیت تھے
 اور معرکہ کربلا کے وقت ان کی عمر اٹھارہ سال تھی۔ اس لحاظ سے یہ سراپا نہایت موزوں تھا
 لیکن جب یہ روایت چلی نکلی تو اصحاب کربلا میں ہر شخص کے حال میں سراپا لکھا گیا چنانچہ
 دبیر کے مرثیوں میں عون و محمد، اکبر و قاسم، عباس، امام حسین، حر حق، حبیب ابن مظاہر

کا بھی سراپا مل جاتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ سراپا کسی بھی شخص کا لکھا جاسکتا ہے لیکن شخصیت کی پہچان کو اگر ملحوظ نہیں رکھا گیا تو اب یہ سراپا شخصیت پر عیب بن جائے گا۔ مثلاً امام حسین کا سراپا لکھتے ہوئے اگر صفائے رخ اور کامل سیاہ کو موضوع بنالیا گیا تو یہ وہ سبالتہ ہوگا جس کا ساتھ عقیدت بھی نہیں دے سکتی۔

اس کے علاوہ 'سراپا' سے مرثیہ نگار کا مقصد کسی حقیقی مرتعے کو پیش کرنا کبھی نہیں رہا بلکہ جیسا کہ اوپر صراحت کی جا چکی ہے اس کا مقصد تو اظہار فن رہا ہے نتیجہ یہ کہ ہر وہ مضمون جو شاعر کے خیال کو سو جھا ہے وہ بلا لحاظ شخصیت سراپا میں نظم کر دیا گیا ہے۔ دبیر کے یہاں 'سراپا' میں یہ جملہ خصوصیات پائی جاتی ہیں۔ آگے ایسی مثالیں پیش کی جا رہی ہیں جن سے اس قول کی تائید ہوتی ہے یہاں سب سے پہلے عون و محمد کا سراپا ملاحظہ ہو:-

ہر چہرے میں دو دو گل عارض جو کھلے ہیں دو صورتوں میں چار کتب حق کے ملے ہیں
جن بندوں کے لب ان کی تلاوت میں ملے ہیں دوزخ میں شرف آٹھ بہشت ان کے صلے ہیں

کیا لوح جیس نور الہی سے بھری ہے
دیکھو یہ بیضا پہ یہ نوریت دھری ہے

گیسوئے رضادوئے کتابی کے قریں ہے قرآن کا حافظ پر جبریل امیں ہے
اور موج دہن کوثر فردوس بریں ہے دانتوں سے لطافت کا جہاں زیریں ہے

دندان و دہن کی نئی تشبیہیں ملی ہیں

کلیاں سمن خلد کی کوثر میں کھلی ہیں

رعب آنکھ میں ایسا کہ میں پلکیں زبر زبر سب دیکھ کے بے ساختہ کہتے ہیں اے شیر
یہ شیر نگہ سے ہیں سدا دست بہ شمشیر دم میں سپر چرخ کے پھولوں کا کریں ڈھیر

ہے مدنگہ معرکہ بحپن سے جو رن میں

پلکوں کی زرہ پہنی ہے آنکھوں نے بدن میں

کیوں نور سے بینی کے نہ روشن ہو خدائی اس شمع سے تو عرش منور نے لگائی
اتھے سے بنا عرشِ علا کی نظر آئی ابرو سے خبر دودِ سر شمع کی پائی

چنکھے سے یہ آنکھوں کا جھپکنا نہیں کم ہے
سودا ہے کہ دریا میں دھواں شمع کا خم ہے

اوپر کہا جا چکا ہے کہ 'سراپا' سے شاعر کا مقصد اظہارِ فن رہا ہے اس کا مقصد کسی شخصیت کا خاکہ پیش کرنا نہیں ہے زیرِ نظر بندہ سے اس کی پوری پوری تائید ہوتی ہے۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ یہ سراپا دو افراد کے حال میں ہے لیکن دونوں کے درمیان کوئی وجہ تفریق نہیں ہے جس کی وجہ سے شخصیت کی بنیادی پہچان ہی ختم ہو گئی ہے البتہ شاعر کی اپنی قوتِ ایجاد، مضمونِ آرائی، خیالِ بندی، تشبیہات و استعارات اور شوکتِ بیان کا طلسم قاری کو ضرور مسحور کر لیتا ہے۔ مرزا دبیر کے بیان کی ایک خوبی یہ ہے جس کی طرف مولانا شبلی نے بھی اشارہ کیا ہے کہ وہ بڑے عجیب و غریب دعوے کرتے ہیں اور پھر عجیب و غریب تشبیہات سے ان کو ثابت کرتے ہیں۔ یہ خصوصیت تیسرے بند کی ٹیپ سے واضح ہے

ہے مددِ ننگِ معرکہ بچپن سے جو رن میں

پلکوں کی زرہ پہنی ہے آنکھوں نے بدن میں

اسی کے ساتھ سراپا کا ایک نقص یہ ہے کہ اس کا بیان مسلسل نہیں ہے جس کی وجہ سے 'سراپا' کے بندِ غزل کے اشعار کی طرح منفرد حیثیت رکھتے ہیں، اسی لیے اوپر کے بندوں میں جو سلسلے و ارتقل نہیں ہوئے ہیں، کسی عدمِ تسلسل کا احساس نہیں ہوتا۔ مرثیوں میں خصوصاً دبیر کے یہاں سراپا کی یہ عمومی خصوصیت ہے جو دراصل خود موضوع کا قصور ہے۔ چونکہ شاعر کے لیے ایسا کوئی معیار نہیں کہ اسے سراپا کی تعریف کس عضو بدن سے شروع کرنی ہے اور کس ترتیب کے ساتھ اسے کہاں ختم کرنا ہے۔ نیز ہر عضو بدن کی تعریف بھی لازمی نہیں ہے۔ اس لیے سراپا اگر غزل کا موضوع ہے تو یہاں غزل کا

انتشار بھی ملتا ہے۔

دوسری مثال ملاحظہ ہو۔ دربار یزید میں قیدیوں کو لایا جاتا ہے، یزید شمر سے جنگ کا حال دریافت کرتا ہے اس پر شمر جناب قاسم کی جنگ کی تمہیدیں ان کا سراپا اس طرح بیان کرتا ہے:-

تیرہ برس کا سن تھا مہ چار دہ کا نور ان کی نہ خاک پا نہ ہاری نگہ کا نور
سبزہ نمود عارضوں سے مہر و مہ کا نور دھوپ اوس بن گئی یہ بڑھانم کہ کا نور

باہر کی زیب گھر کا ا جالا وطن کا چاند
مہر رخ حسین کا ہالہ حسن کا چاند

چہرہ تھا بدر اختر تابندہ خال تھا رتبے میں وہ رسول یہ گویا بلال تھا
بھونچک بھڑوں سے دیدہ صاحب کمال تھا ابرو کا بال بال بعینہ ہلال تھا

غصے سے جب شکن ہوئی پیدا جیس پر
اک اور ماہ نو ہوا پیدا زمین پر

دانتوں سے اور مونٹوں سے تھا منکشف تھا ل اگلے ہیں ہیرا کھا کے جناب حسن نے لال
دیکھیں میں نمود تو آیا یہی خیال شیر کے ہونٹ سبز تھے ہنگام انتقال

چو ما ہے منہ جو نزع میں اس خوش کلام کا
چھوٹا ہے رنگ ان کے لب سبز فام کا

رنگت کی جا بھری تھی گل رو میں ناز کی ٹٹلتی تھی ابروؤں کی ترازو میں ناز کی
دکھلا رہی تھی بل خم گیسو میں ناز کی نافے میں مشک مشک میں بل بو میں ناز کی

باغوں کی جان پھول ہیں پھولوں کی جان عطر
اس کا پسینہ عطر تھا خود یہ جوان عطر

یہاں بھی سراپا کا وہی حال ہے جو سابقہ مثال میں یعنی کوئی حقیقی تصویر سامنے نہیں آتی
البتہ پہلا بند کسی حد تک ایک حقیقی تصویر کو پیش کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے سوائے

اس مصرعے کے ”دھوپ ادس بن گئی پہ بڑھا رزم گہہ کا نور“۔ اس کے بعد مرزا دبیر مضامین کی ایجاد میں مصروف ہو گئے ہیں اس ایجاد مضامین کے واسطے سے انہوں نے اپنے ذہنی تعینات کا اظہار کیا ہے نہ کہ ایسی تصویر پیش کی ہے جس سے اصلیت یا فطرت کا رنگ جھلکتا ہو۔ حالاں کہ شاعر سے یہ توقع کی بھی نہیں جاسکتی کہ وہ ایسا سراپا پیش کرے جو حقیقت کی تصویر ہو۔ اس کے برعکس شاعر مبالغے سے بھی کام لیتا ہے، تشبیہات و استعارات کے بغیر اس کا کام چلنا مشکل ہے بلکہ وہ ایسا سراپا بھی پیش کرتا ہے جس پر صرف خیال آرائی کی مثال صادق آتی ہے اور خود دبیر کے یہاں ایسے نمونے ملتے ہیں لیکن قاری یہ سب کچھ شاعری سمجھ کر گوارا کر لیتا ہے کہ یہاں زبان و بیان کا لطف تو حاصل ہوتا ہے۔ لیکن زبان و بیان کے پردے میں شاعر اگر ایسے مضامین اور واقعات ایجاد کرنے لگے جس کو تائید صرف اس کی مذہبی عقیدت سے حاصل ہوتی ہو اور خارج میں کوئی مشاہدہ یا تجربہ اس کی تصدیق نہ کرتا ہو تو ایسے واقعات غیر فطری کہلاتے ہیں جو تنقید کی زد سے محفوظ نہیں رہ سکتے۔ زیر بحث سراپا کا سب سے بڑا عیب یہی ہے کہ اس کا پس منظر نہایت غیر فطری ہے کہ شمر دربار یزید میں جناب قاسم کے حسن و جمال کا ذکر کرتا ہے اور کہتا ہے، ”ان کی نہ خاک پانہ ہماری نگہ کا نور“

باہر کی زیب گھر کا اجالا وطن کا چاند

مہر رخ حسین کا ہالہ حسن کا چاند

یہ دراصل مرزا دبیر کے اپنے ذہنی تعینات ہیں کہ ان کی عقیدت نے اہل بیت کے پیکر اسی طرح تراشے ہیں۔ یہ عقیدت واقعے کی فطرت پر ان کی نظر نہیں پہنچنے دیتی جس کی وجہ سے وہ اقتضائے حال کو فراموش کر جاتے ہیں۔ یہی حال تشبیہ و استعارے کا ہے۔ تیسرے بند میں جناب قاسم کی مسیبت بھگنے کی جو تعلیل پیش کی ہے وہ صرف شاعر کی اپنی عقیدت کا اظہار ہے۔ اس طرح دبیر نے اس مرقعے کو بھی بگاڑ لیا ہے جو کم سے کم ان کے شعری آہنگ کی نمائندگی کرتا ہے۔

اس کے بعد جناب علی اکبر کا سراپا ملاحظہ ہو۔

صورت گر رخسارہ الفاظ و معانی لکھتا ہے اب اکبر کا سراپا ہے جوانی
نازک بدنی، سرو قدی، غنچہ دہانی اشردہ دلی، خستہ تنی، خشک زبانی

ترکیب بدن لکھے جو سامانِ رتھ ہو
انگشت و کف روح الایں لوح و قلم ہو

یہ رخ ہے کہ آئینہ قدرت کا ہے احوال آئینہ ملے چہرے یہ گو خاک مر و سال
اس آئینے کی تاب ابد ہوئے نہ تمثال برسوں میں بھی اس شکل کا ہے کھینچنا اشکال

ممکن نہیں میں آج رخ نیک بناؤں

اک ماہ کروں صرف تو رخ ایک بناؤں

مہ برج شرف کا ہے رخ اکبر خوش نوا گہہ زلف میں گہہ زلف سے باہر ہے مہر و
مشرق جو یہ گیسو ہے تو مغرب ہے وہ گیسو کیا چہرہ ہے کیا زلف ہے کیا بینی و ابرو
بینی نے زیادہ کیا ابرو کے شرف کو

انگشت اشار ہے مہ نو کی طرف کو

دو تیغیں یہ دو ابروئے پر خم ہیں عجب آہ والد تو ہے ان کا بستان کا شہنشاہ

اور والدہ ایران کی شہزادی ہے ذی جاہ حقیقت اکبر سے بھوکس کرتی ہیں آگاہ

پایا ہے جو ماں باپ کا ورثہ تو عیاں ہے

ایک تیغ حجاز ایک یہ تیغ صغیاں ہے

اس بند میں کرتا پورا رقم آنکھوں کی حدت اغلب ہے کہ صا دا اس پہ کرے خامہ قدرت

ابرو کے تلے چشم ہے با حشرت و زینت یا خم ہے سر شاخ گل نرگس جنت

یا قوت لب لال پہ حیران نگہ ہے

ہے قدرت حق آتش و آب ایک جگہ ہے

چاہِ ذوق پاک کی تعریف کروں کیا یہ بھید ہے پیدا مژدہ زہی کا

یہ سیب زرخداں ہے قریب لب لبیب یا سیب ہشتی لب کو ثمر پہ ہے پیدا

۱۔ دفتر ماتم جلد مرثیہ ۲ (گل گشت گلستان اجل کرتے ہیں اکبر)

واغچہ دل شہ کا ہے اس سبب کی بو سے

پرٹھ پڑھ درود اس پہ سدا لیتے ہیں بو سے

یہ رستے میں موئی ہیں تو سینا ہے سینہ کیا کوہ مناجات سے ہے دل کا قریب

پر جلوے میں سینا سے زیادہ آج یہ سینہ دیکھے جو قمر شرم سے آجائے پسینہ

اس سدرہ پہ قربان دل جبریل امیں ہے

اس سدرہ کی الفت کے سبب سدرہ نشیں ہے

ذہیر کے جس معیار شاعری کی طرف اوپر اشار کیا گیا یعنی خیال آرائی، مضمون آفرینی اور

نادر تشبیہات واستعارے، مرزا دبیر نے اس معیار کو یہاں بہ تمام و کمال محفوظ رکھا

ہے اور اگر مرزا دبیر اپنے مرقعوں کو فن کی انہیں خوبیوں تک محدود رکھیں تو وہ اچھے

نمونے پیش کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں لیکن ہوتا یہ ہے کہ وہ اکثر مقامات پر اپنی

ذہنی پرچھائیوں سے سمجھا نہیں چھڑا پاتے اور مرثیے کے تاریخی پس منظر میں اہل بیت

کی منظوم و سبکی کو فراموش کرنے میں ناکام ہو جاتے ہیں چنانچہ جہاں جہاں ان

تصورات کا عکس پڑتا ہے وہاں وہاں ان کے مرقعے بگڑ جاتے ہیں مثال کے لیے

پہلے بند کا یہ مصرعہ دعوتِ نظر دیتا

افسردہ دل، خستہ تنی، خشک زبانی

یہاں مرزا دبیر یہ فراموش کر گئے کہ وہ علی اکبر کا سراپا لکھ رہے ہیں جہاں انھوں نے

یہ مصرعے بھی نظم کیے ہیں۔

یہ رخ ہے کہ آئینہ قدرت کا ہے مثال

اس آئینے کی تابہ ابد ہوئے نہ مثال

مہ برج شرف کا ہے رخ اکبر خوش خو

اس بیان کے ساتھ دبیر کو علی اکبر کی تین دن کی بھوک پیاس اور منظوم یاد آگئی

اس طرح ان دقائق کا پر تو ڈال کر وہ ایک خوبصورت مرقعے بگاڑ بیٹھے۔

جناب عباس اور امام حسین کا سراپا ملاحظہ ہو۔

مہرِ اوجِ فلکِ حسن و جمال ان کا ہے ماہِ کامل سے سوا اختر خال ان کا ہے
خوابِ جنت جسے کہتے ہیں خیال ان کا ہے قہرِ معبود جو سنتے ہو جلال ان کا ہے

قامتِ راست کا ہر سروِ جلال فیدا ہے
قد طولانی انور سے تجل طوبی ہے

مطلعِ الفجر سے روشن ہے سوا پیشانی دے ضیا صبح کو گرنا صیہ نورانی
کشتیِ روزِ رواں شرم سے ہو طوفانی مثلِ شبنم گلِ خورشید ہو پانی پانی

نورِ خالق کی ضیا دیکھ کے پیشانی میں

شام سے صبح تلک بدر ہے حیرانی میں

تیغِ ابرو کے دو فقرے یہی دیتے ہیں خبر کہ ہوئی ورثے کی تقسیم جو بعد حیدر

حسین وارثِ امامت کے بحق آئے نظر پر عیاں جراتِ حیدر کا ہے ان میں جو ہر

سویرِ ابرو کی نہیں جلوہ گری آنکھوں پر

فدا الفقار ارث کی پائی سودھری آنکھوں پر

واہ کیا دیدہ پر نور ہیں چشمِ بدوور عرشِ اعظم کے دریچوں سے تجلی کا ظہور

یا یہ ہیں شاہِ عرفانِ دو قصر پر نور ثمرہ ہر قصر کا جاروب بہ از کا کلِ حور

ما سوائے اللہ کی کب گرد خیال ان میں ہو

نہ کہ جاروبِ یدِ قدرتِ حق جن میں ہو

گردِ خسارہ روشن خطِ زیبا کی ہے دھوم شمعِ خورشید پر پروانوں کا کیا کیا ہے ہجوم

دیکھو حلقے میں لیے ہیں مہِ کامل کو نجوم مدحِ تازہ خطِ عارض کی کروں اب مرقوم

رخ نے قرآن کا سبق پہلے دیا عالم کو

بے سخن حاشیہ داں خط نے کیا عالم کو

امام حسین کا سراپا :-

کیا غلغلہ! بروئے پیوستہ اٹھے ہیں تعریف کو مداح کمر بستہ اٹھے ہیں
اتھول پہ لیے نظم کا گُل دستہ اٹھے ہیں میزبان کی طرح مصرعہ چربستہ اٹھے ہیں

ابرو کا رخ صاف میں پر تو نظر آیا
خورشید کے پہلو میں مہ نو نظر آیا

شب کے ہیں فقط چار پہر خلق میں مشہور انیس کا اور تیس کا ہے چاند بدستور
پرمہ ماہ کئی سال کا ہے یہ رخ پر نور طول شب کا کل سے تحیر میں ہیں جمہور
بڑھ کر رخ روشن سے یہ کاندھے پہ پڑی ہے

لو قدرت حق ماہ سے یہ رات بڑی ہے

شیریں رقبوں میں رقم اس لب کی جدا ہے اک نے شکر اور ایک نے یاقوت لکھا ہے
یاقوت کا لکھنا مگر لب ہے بجا ہے یاقوت سے بڑھ کر جو لکھوں میں تو مرا ہے
جو سہ ہے یہ لب مثل رطب حق کے ولی نے
یاقوت کا بوسہ لیا کس روز غلی نے

سراپا کی ان دونوں مشالوں پر گفتگو کرنے کے لیے شاعری کو دو خانوں میں
تقسیم کرنا ہوگا یعنی ایک شاعری تو وہ جو شاہ کے عمیق مشاہدے اور وسیع تجربے کی امین ہوتی
ہے اور جذبے کی آغوش میں پھل کر اس کا وجود ڈھلتا ہے۔ میر کا یہ شعر ملاحظہ ہو :

کہا میں نے گل کا ہے کتنا ثبات
گلی نے یہ سن کر تبستم کیا

اس مختصر شعر میں نہ کچھ ایسی طرز ہے نہ ایسا م لیکن پھر بھی دل کو کھینچتا ہے۔ اس
لیے کہ یہ شعر عمیق مشاہدے اور جذبے کی بے پناہ آغوش میں تب کر نکلا ہے جو زندگی
کی طرف شاعر اور سامع دونوں کے رویے کو واضح کرتا ہے۔ یعنی میر کے شعور نے
اس سانچ میں پرورش پائی تھی جہاں زندگی کی بے ثباتی کا تصور عام تھا۔ اس طرح
یہ شعر شخصیت اور سانچ دونوں کی حقیقی نمائندگی کرتا ہے۔ دوسری شاعری وہ جس کی

تعریف آتش نے اس طرح کی ہے

بندش الفاظ جڑنے سے لگوں کے کم نہیں
شاعری بھی کام ہے آتش مرصع ساز کا

یہ شاعری بھی اگرچہ اپنے سماج کی ترجمان ہوتی ہے اس لیے کہ مرصع سازی بھی اپنے عہد کے رجحانات کا پتہ دیتی ہے لیکن یہ شاعری جذبے و خیال کے بجائے حسن زبان اداوائے بیان پر انحصار کرتی ہے۔ یہاں مشاہدے اور تجربے کا قائم مقام شاعر کا اپنا تخیل ہوتا ہے اس تخیل کی مدد سے شاعر نے نئے مضامین ایجاد کرتا ہے انوکھے استعارے اور تشبیہاں لاتا ہے، عجیب و غریب دعووں اور ان کے ثبوت سے قاری کے لیے سرت کا سامان فراہم کرتا ہے۔ یہ سب کچھ مرزا دبیر کے یہاں 'سراپا' کی ان مثالوں میں مل جائے گا جو ادب پر نخل کی گٹس خصوصاً آخری دونوں مثالوں میں جہاں جناب علی اکبر ابراہیم حسین کا سراپا نظم کیا گیا ہے وہاں انھوں نے اتنے حسین مضامین پیش کیے ہیں کہ بے ساختہ داد دینے کو جی چاہتا ہے۔ مثلاً امام حسین کے سراپا میں یہ بند توجہ چاہتا ہے

شب کے ہیں فقط چار پہ خلق میں مشہور اٹیس کا اور تیس کا ہے چاند بدستور
پر ماہ کئی سال کا ہے یہ رخ پر نور طول شب کا کل سے مختار میں ہیں جمہور
بڑھ کر رخ روشن سے یہ کاندھے پر پڑی ہے
لو قدرت حق ماہ سے یہ رات بڑی ہے

رخ و زلف کی تعریف میں دبیر نے بڑا خوبصورت مضمون ایجاد کیا ہے جو دعویٰ اور ثبوت کا ایک حسین امتزاج پیش کرتا ہے یہ امتزاج خالص تخیل کا کارنامہ ہے البتہ یہاں یہ احساس کھٹکتا ہے کہ یہ سراپا امام حسین کا ہے۔

تخیل کا یہ زور اور فراوانی جناب عباس کے سراپا میں بھی ہے نیز ابتدائی نمونوں میں بھی۔ اس طرح یہ نمونے دبیر کی اس شاعری کو پیش کرتے ہیں جو خارجی لوازم شاعری سے عبارت ہے اور جس کی اہم ترین خصوصیات ہیں خیال آرائی، بندش الفاظ حسن ادا، تشبیہات و استعارات اور دیگر انکسار۔ اس معیار پر دبیر نے سراپا کے

بہت اچھے نمونے پیش کیے ہیں۔ تاہم ان نمونوں کا مطالعہ مرثیوں میں سیاق و سباق کے تسلسل میں نہیں کرنا چاہیے بلکہ ایک منفرد موضوع کی حیثیت میں اس کا مطالعہ کرنا چاہیے۔ ورنہ واقعات مرثیہ کے تسلسل میں سراپا کے لیے کوئی گنجائش ہی نہیں ہے۔ اس لیے کہ خود مرثیوں میں بیان کردہ واقعات کے مطابق اصحابِ کربلا گرمی کے موسم میں عرب کے ریگستان میں ہمنوں کا سفر طے کرتے ہوئے وارد کر بلا ہوئے تھے اور جب مرثیہ میں 'سراپا' کا مقام آتا ہے اس وقت تک شاخ کے ہیرو پر تین دن کی بھوک پیاس کا عرصہ گزر چکا ہوتا ہے اور اس کے اکثر عزیز واقارب بھی جنگ میں شہید ہو چکے ہوتے ہیں۔ اس پس منظر میں رُخ روشن اور لبِ لعلیں کا تذکرہ تخیل کی پیوند کاری کے سوا اور کچھ نہیں ہے اور حقیقت یہی ہے کہ 'سراپا' مرثیے میں ایک پیوند کی حیثیت رکھتا ہے یہ پیوند شخصیتوں کے مرقعے پیش کرنے کے بجائے دبستانِ لکھنؤ کے خارجی آہنگ کو پیش کرتا ہے۔ دبیر اس آہنگ میں بہت زیادہ کامیاب ہیں۔ لیکن اس کامیابی کی داد دینے کے لیے قاری پر بھی یہ شرط عائد ہوتی ہے کہ وہ 'سراپا' کے پس منظر اور پیش منظر دونوں سے نیاز ہو کر یہ حیثیت ایک منفرد اکائی کے سراپا کا مطالعہ کرے تب ہی وہ دبیر کے شعری آہنگ کے ساتھ انصاف کر سکتا ہے۔

گھوڑے کی تعریف

یہ عنوان اجزائے مرثیہ میں شامل نہیں ہے لیکن مرثیہ نگاروں نے اسے ایک مستقل موضوع کی حیثیت سے پیش کیا ہے۔ چنانچہ جدید مرثیے میں جہاں دیگر اجزائے مرثیہ کا التزام کیا گیا ہے وہاں گھوڑے کی تعریف کو بھی ایک مستقل موضوع کی حیثیت حاصل رہی ہے اس لیے ایک جداگانہ عنوان کے تحت اس پر بحث کرنا مناسب سمجھا گیا۔

موضوع کا مقصد چوں کہ تعریف ہے اس لیے مدح کے پیش نظر یہاں

مبالغے کے لیے از خود گنجائش نکل آتی ہے اس گنجائش سے مرزا دیر کبوتے جو فائدہ اٹھایا ہے اور گھوڑے کی تعریف میں جس مبالغے سے کام لیا ہے اس کی نظیر خود ان کے کلام میں کہیں اور نہیں ملتی۔ مثلاً مرزا دیر کہتے ہیں:

مثل خیال صاف دلوں سے گزر گیا

سو کاوے ایک ذرے کے نقطے پہ کر گیا

غصے سے یاں تلک یہ نحیف و نزار ہوں

تا گے کی طرح سوں کے ناکے سے پار ہوں

عزیز احمد نے رزمیہ پر بحث کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "اس میں ایک حد تک ناممکن اور خلاف قیاس واقعات کا استعمال جائز ہے کیوں کہ ایسے واقعات سے تعجب پیدا ہوتا ہے جو دل چسپی کی جان ہے لیکن ضروری ہے کہ ناقابل یقین واقعات سلیقے سے بیان کیے جائیں۔" عزیز احمد نے ناممکن اور خلاف قیاس واقعات کے بیان کو رزمیہ کے تعلق سے جائز قرار دیا ہے لیکن اردو رزمیہ رزمیہ ہے یا نہیں یہ خود اپنی جگہ ایک جداگانہ بحث کا موضوع ہے جس پر آئندہ صفحات میں بحث کی گئی ہے۔ سر دست رزمیہ کی نسبت سے ذہن چوں کہ جنگ کی طرف منتقل ہو جاتا ہے اور مرثیے میں گھوڑے کی تعریف کا محل بھی میدان جنگ میں واقع ہوتا ہے اس لیے یہاں بھی ناممکن اور خلاف قیاس واقعات کے جواز کو تسلیم کیا جاسکتا ہے علاوہ ازیں مرثیہ ایک مذہبی صنف شاعری ہے جہاں شاعر کے مذہبی تصورات کی چھاپ کا واقعات پر پڑنا لازمی ہے۔ ان تصورات کی روشنی میں افراد مرثیہ (اصحاب اہل بیت) ایک طرف تو خبر کے نمائندے ہیں دوسری طرف ان کرداروں میں مافوق الفطرت عناصر کا پر تو بھی جھلکتا ہے۔ یہ پر تو ناممکن اور خلاف قیاس واقعات کے ظہور کو یقین کا درجہ عطا کرتا ہے۔ نیز مرثیے کو اس مقام پر لے آتا ہے جہاں اس کی نفا ایک کی فضا سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے۔ تاہم اس سماجی پس منظر کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا جہاں فوق فطرت عناصر کے تصورات ذہن و فکر کا حصہ تھے

چنانچہ دبستان لکھنؤ کی مشنریوں اور داستانوں میں ایک ایسی ماورائی فضا کا سنا ہوتا ہے جس میں جن، بھوت، دیو، بہریاں، بادشاہ، شہزادے اور جادوگر وغیرہ ایسے کردار نظر آتے ہیں جو جبر و اختیار کی عام انسانی زندگی سے تو کوئی واسطہ نہیں رکھتے لیکن ذہنی اور جذباتی فضا میں ان کرداروں کو تسلیم کیا جاتا تھا اور انہیں ایسی توقعوں کا حامل سمجھا جاتا تھا جو خلاف قیاس یا ناممکن واقعات کے صدور میں مدد دیتی تھیں۔ لہذا ان واقعات میں ”تعجب“ کا عنصر صرف اتنا تھا کہ یہ واقعات عام تجرباتی زندگی کا حصہ نہ تھے لیکن دل چسپی کا سبب یہ تھا کہ جس ذہنی فضا میں ان کو پیش کیا جاتا تھا وہاں یہ ناقابل قبول نہ تھے۔

اس کے بعد ہم زیر بحث بیان کے اس حصے کو بہتر طور پر واضح کر سکتے ہیں جس میں سلیقے کی شرط عائد کی گئی ہے۔ عزیز احمد نے سلیقے کی وضاحت تو نہیں کی البتہ ہم اسے قوتِ مہینرہ کا دوسرا نام دے سکتے ہیں جو شاعر کی قوتِ متخیلہ کو رنگام دے کر کم سے کم اس ذہنی اور جذباتی فضا کو توڑنے سے باز رکھتی ہے جو شعری صداقت کی آخری حد ہے اس لیے کہ اگر یہ ذہنی فضا بھی خلاف قیاس واقعات کو تسلیم کر لے سے انکار کر دے تو اب ”تعجب“ دلچسپی یا مسرت کا سبب بننے کے بجائے خون اور دہشت میں مبتدل ہو جائے گا اور واقعہ ایک مخصوص ذہنی اور جذباتی پس منظر میں شعری یا تخیلی صداقت سے بھی محروم ہو جائے گا۔ یہ شعری یا تخیلی صداقت وہ ہے جس کے بارے میں عبدالقادر سرودی لکھتے ہیں۔

”شعری صداقت واقعات کی مین و مین پابندی نہیں ہے..... شعری صداقت کے معنی واقعات کے جذباتی تصور کا صداقت شعرا راہ بیان ہے۔“

یا بقول ابن سینا تخیل شعری قصہ لوق کا قائم مقام ہوتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ خارجی اشیا کے مطالعے یا علم کے ذریعے جو اثرات ذہن پر مرتسم ہوتے ہیں تخیل

کے ذریعے ان کے اظہار کا نام شاعری ہے۔ یہ تخیل مجرّد صداقتوں کو بیان نہیں کرتا بلکہ مشاہدے یا علم و یقین کی مدد سے واقعے کے مختلف اجزاء کو ایسے ڈھنگ سے ترتیب دیتا ہے جس سے واقعہ حقیقتِ نفس الامریٰ تو اپنا کوئی وجود نہیں رکھتا تاہم اس کے اجزاء اصلیت پر مبنی ہوتے ہیں فرق صرف یہ ہے کہ ان اجزاء کی ترکیبی ہیئت کا وجود صرف تخیلی ہوتا ہے اس لیے اس کی تمام تر صداقت بھی تخیلی پر مبنی ہوتی ہے جو قاری کے لیے حیرت و مسرت کا سامان فراہم کرتی ہے۔ اب شاعر کی یہ قوت تخیلی جتنی بلند پرواز ہوگی واقعہ مجرّد صداقت سے اتنا ہی دور ہوتا جائے گا اور تخیلی صداقت کا عنصر بڑھتا جائے گا اور اسی نسبت سے قاری کی حیرت و مسرت میں بھی اضافہ ہوتا جائے گا۔ لیکن بقول حالی "قوتِ تمثیل کے لیے قوتِ تمیز بہت ضروری ہے۔ ورنہ تخیل واہے میں تبدیل ہو کر حیرت کو خوف میں بدل دے گا۔ زیر بحث امور کی وضاحت کے لیے دیر ہی کا ایک شعر اور ملاحظہ ہو:-

لے ہر قدم پہ ایک مہینے کی راہ تھی
رویت ہلالِ نعل کی اس پر گواہ تھی

یہ شعر بھی گھوڑے کی تعریف میں ہے اور یہاں بھی ایک خلاف امر واقعہ بیان کیا گیا ہے چوں کہ ایک قدم میں ایک مہینے کی راہ طے کرنا قیاس اور امکان دونوں سے بعید ہے اور اسی لیے واقعہ "تعجب" کا سبب ہے لیکن جب شاعر یہ کہتا ہے:

"رویت ہلالِ نعل کی اس پر گواہ تھی"

تو مشاہدہ کچھ ایسے اجزاء فراہم کر دیتا ہے جو دعوے کی تصدیق کر کے قاری کی حیرت کو مسرت میں تبدیل کر دیتے ہیں حالانکہ واقعہ اب بھی خلاف قیاس اور ناممکن ہے اس کے مقابل:-

مثل خیال صاف دلوں سے گزر گیا
سو کاوے ایک نقطے کے ذریعے پہ کر گیا

یہاں شاعر نے گھوڑے کو خیال کے مثل ظاہر کیا ہے اور خیال کا دلوں میں گانا اور گزر جانا ایک ایسا نفسیاتی مرحلہ ہے جو عمومی مشاہدے کی پہونچ سے باہر نہیں ہے اس مشاہدے کو شاعر نے گھوڑے کی سرعت رفتار پر منطبق کر کے ایسا مبالغہ پیش کیا ہے جو بالفعل تو واقع نہیں ہوتا البتہ تصدیق سے عاری نہیں ہے لیکن جب شاعر دوسرے مصرعے میں کہتا ہے: ”سو کاوے ایک ذرے کے نقطے پہ کر گیا“ تو یہاں اس کی قوت متخیلہ تمیز یا ”سیلف“ کی گرفت سے آزاد ہو کر وہ اپنے کی فضا میں داخل ہو جاتی ہے اور اس مخصوص ذہنی فضا کو پیچھے چھوڑ دیتی ہے جہاں خلاف قیاس اور ناممکن واقعات بھی اصلیت سے بیگانہ نہیں ہوتے۔ ایسا عموماً اس وقت ہوتا ہے جب شاعر کی قوت متخیلہ کو اپنی غذا یعنی حقائق و واقعات کا ذخیرہ جس میں وہ تصرف کر سکے نہیں ملتا۔ ایسی صورت میں یہ قوت۔ خیالات دور از کار جن میں اصلیت کا نام و نشان نہیں ہوتا تراش کر بہ تکلف ان کو شعر کا لباس پہناتی ہے اور قوت ممیزہ کو اپنے کام میں خلل انداز سمجھ کر اس کی اطاعت سے باہر ہو جاتی ہے اور آخر کار شاعر کو مہل گوا اور کوہ کندن و کاہ براوردن کا مصداق بنا دیتی ہے۔

ان خیالات کی روشنی میں مرزا دبیر کے یہاں ”گھوڑے کی تعریف“ کے مطالعے سے جو ایک عام تاثر قائم ہوتا ہے وہ یہ کہ مرزا صاحب نے شعری تجنیلی صداقت سے دور ایک ایسی فضا میں مضمون کی ہوا باندھی ہے کہ خود گھوڑا ہوا ہو گیا ہے اور جو کچھ قاری کو حاصل ہوتا ہے وہ یا تو دبیر کی لفاظی ہے یا وہ تعجب ”جو اتنا قوی ہے کہ خوف کا نام دیکھے۔ اس قول کے ثبوت میں چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔

رہوار کی شوخی ہے غضب تیز روی میں گویا کہ سائی ہے پری کبک دری میں^۱
یا کبک دری آج درائی ہے پری میں یا آگ لگی ہے یہ نسیم سحری میں

۱۔ مقدمہ شعر و شاعری ص ۶ (مکتبہ جامعہ نئی دہلی ستمبر ۱۹۶۶ء)

۲۔ دفتر ماتم جلد مرثیہ (گل گشت گلستان اجل کرتے ہیں اکبر)

کہتے ہیں قدم چوم کے سب دیکھنے والے
قدرت نے تاشے کے لیے پانو نکالے

ستارے حضور اس کے ثوابت ہیں یہ ستارے عمر اس کے تقابل میں قیام اور یہ رفتار
طوفان کے یہ کردار نہ خشر کے یہ اطوار وہ مست یہ ہشیار وہ خوابیدہ یہ بیدار
بجلی کو حذر اس سے ہے سیماب کو ڈر ہے

وہ خس ہے یہ شعلہ ہے وہ پنہ ہے شرر ہے
چلنے میں یہ شمیر ہے چلے میں ہے تیر لڑنے میں یہ تقدیر بگڑنے میں یہ تدبیر
جانے میں رسولوں کی دعا آنے میں تاثیر چھپنے میں ہے پر خواب عیاں ہونے میں تعبیر
مضوں ہیں بہت پر کوئی دل چسپ نہیں ہے

اسرار ہے اعجاز ہے یہ اسب نہیں ہے
دبیر کے یہاں گھوڑے کی تعریف میں مبالغہ کا یہ عام انداز ہے۔ ایسے موقعوں پر مرزا
دبیر صرف ایک مقصد یعنی مدح کو پیش نظر رکھتے ہیں اور جب وہ اپنے اوپر اس
فرض کو عائد کر لیتے ہیں تو قوت تمیز سے بے نیاز ہو کر تغیل کو بے لگام چھوڑ دیتے
ہیں۔ عجیب و غریب تشبیہات و استعارات تلاش کر کے لاتے ہیں اور ایجاد مضامین
کا وہ کمال دکھاتے ہیں کہ ”ناطقہ سر بگریباں ہے اسے کیا کہیے“

اس قبیل کی چند مثالیں اور ملاحظہ ہوں۔

مرکب عراقی و عربی رخسار خور و طور یکساں ہر ایک راہ ہے ان گھوڑوں کے حضور
دریاد کوہ و پست و بلند و قریب دور چل پھر کا امتحاں جو کریں صاحب شعور
غصے سے یاں تلک یہ نہیفت و نزار ہوں
تاگے کی طرح سولی کے ناکے سے پار ہوں

جنت کی ہوا میں جو یکا یک ہوا جولاں رہوار پری بن گیا زین تخت سلیمان^۲

۱۔ شاہکار سخن گل (جب خون ناحق شہدا جوش زن ہوا)

۲۔ دفتر نامہ جلد مرثیہ ۱۷ (جب اختر یعقوب پہ کی مہر خدا نے)

صرصر نے قدم چوم کے کٹنا کہا ہاں ہاں بن بک ہوا خواہ ہوا بولی میں قرباں
پر کھل گئی اک جست میں سب سلسلہ بندی

نے عرض تھا نہ طول نہ پستی نہ بلبندی
سرعت ہے سب یہ تو سن آواز کی عیاں اک بات میں پہنچتا ہے کانوں کے دیمیاں
پران سمندوں سے جو کبھی ہو دم غماں راکب بھی ان کے کان میں جھک کے کہے کہ ہاں
آواز سُم سے پہلے یہ در آئیں کان میں
اور کانوں کان کوئی نہ جانے جہاں میں

حیراں تھی موت دیکھ کے گرمی را ہوار جھل بل سے اس کی دل تھا چھلاؤ کبے قرار
پاکھر میں تھا وہ خش کہ جو ہر س ذوالفقار میداں تھا تنگ ناگ کے ہننے سے بار بار
ہٹا تو قطب پھیلا تو سار ہو گیا
نقطہ کبھی بنا کبھی پر کار ہو گیا

ان مثالوں میں مرزا دبیر نے بڑا زور طبیعت صرف کیا ہے اور گھوڑے کی
تعریف میں ایسے ایسے مضامین ایجاد کر ڈالے ہیں کہ اصلیت کو سر کے بل چلنا پڑا ہے۔
نادرا لوجود شبیہات، عجیب و غریب استعارے، حیران کن دعوے اور خیال
آرائی کا طلسم وہ اجزا ہیں جن سے ان مضامین کو ترتیب دیا گیا ہے۔ یہ ایسے خلاف
قیاس یا ناممکن واقعات نہیں ہیں جہاں تخیل تصدیق کا قائم مقام ہوتا ہے۔ بلکہ ایسے
واقعات ہیں جو تمام ترقوت و اہمہ کی تخلیق ہیں اور اس قول پر دال ہیں کہ مرزا دبیر
شعری و تخیلی صداقت سے دور ایسی نضا میں سانس لیتے ہیں جس کی سرحدیں اسے
سے ملتی ہیں۔

مرثیوں میں گھوڑے کی تعریف عام طور پر اس وقت ہوتی ہے جب ہیر و میدان جنگ

۱۔ دفتر ماتم جلد ۳۰ مرثیہ ۲ (پیدا شعاع مہر کی مقراض جب ہوئی)۔

۲۔ مرثیہ ۱۷ مرزا دبیر جلد ۱ (اے منکر نظم آدم مضمون کا وقت ہے)۔

میں وارد ہوتا ہے یہاں گھوڑے کے خود خال، حسن، اس کی قوت، چلت پھرت،
 شوخی، چستی، تیزی اور سوار کے اشاروں کو سمجھنا ایسے خصائص ہیں جن کا ذکر اس
 تناظر میں کیا جانا چاہیے۔ مرزا دبیر نے گھوڑے کی تعریف میں ان خصوصیات کا ذکر
 کیا تو ہے لیکن قوتِ میسرہ کے بغیر۔ چوں کہ دبیر کا بنیادی مقصد مضمون آرائی ہے
 گھوڑے کا ایسا مرقع پیش کرتا نہیں جو اصلیت پر مبنی ہو تاہم اس جھونک میں
 دبیر نے ایسے مضامین بھی پیش کیے ہیں جو باعتبار شاعری تعریف کے زمرے میں
 آتے ہیں مثلاً:-

مضمون ذوالجناح کا کیا ماندھتے ہیں ہم آج اپنی شاعری کی ہوا باندھتے ہیں ہم
 پائے قلم سے پائے صبا باندھتے ہیں ہم کھلتا نہیں یہ عقدہ کہ کیا باندھتے ہیں ہم

یال اک طرف کو دم ہے جہن و جمال میں
 چوٹی کے آرہے ہیں مضامین خیال میں
 بڑھے میں دم کے بال الجھتے ہیں یال سے ہٹنے ہیں یال تنگ ہے دم کھال سے
 کھینچے شبیہ اس کی جو آہو کی چال سے شیر اجل ہو دنگ شکا رغزال سے
 اڑنے میں راس و چپ کسی جانب کو خم نہیں
 مڑنے میں سیدھی بات بھی کوڑے سے کم نہیں

گردش سے اس کے دور میں عاجز مایہ ہے ہر وقت بہر سیر تماشیاں بہا نہ ہے
 مصرعے میں کچھ مشابہت تازیانہ ہے کام اس کا کو دیکھانڈے اس کی روانہ ہے
 قدغن ہے شاعروں پر یہ اس کا جہان میں
 ساکن حروف آئیں نہ میرے بیان میں

لکھنے کی اور پڑھنے کی ابجد سے ہے بنا ابجد و کد ثنائے فرس میں کروں میں کیا
 سم اس کا اپنے پیش سے بالجرم ہے بنا ترکیب زیر سے یہ زبردست ہے خفا

جھگڑا پڑا ہے لفظ و معانی کے فرق میں
معنی تو اس کے غرب میں ہیں لفظ خرق میں

سرعت میں بس کہ تیز رد و کوشش تھا سونام ذوالجناح پہ پہلے بھی پیش تھا
دلدل نسب براق حسب برق کیش تھا قدرت میں دور چرخ تھا کم اور کوشش تھا

طے ہر قدم میں ایک مہینے کی راہ تھی
رودیت ہلال نعل کی اس پر گواہ تھی

دبیر نے ان مثالوں میں جتنے خوبصورت مضامین پیش کیے ہیں۔ خصوصاً آخری
بند کی ٹیپ میں جتنا حسین مضمون ایجاد کیا ہے اسے مرزا دبیر کے شگ میں ایک شاہکار
کی حیثیت حاصل ہے جس کی داد نہ دینا انصاف سے بعید ہوگا۔ ایک ناممکن دعوے کو
جس دلیل محکم سے ثابت کیا ہے وہ شاعر کی قوت اختراع کا کمال ہے۔ صاحب
والمیزان نے لکھا ہے: "افضل الفضلا مولوی حامد حسن صاحب مرحوم نے فرمایا
یہ مضمون تو فارسی میں بھی نہیں دیکھا گیا۔"

بہر حال حاصل بحث یہ کہ مرزا دبیر کے مرثیوں میں گھوڑے کی تعریف ایسا
مقام ہے جہاں انہوں نے اپنی قوتِ ایجاد، خیال بندی، مضمون آفرینی اور
مبالغہ آرائی کو اس خصوصیت سے استعمال کیا ہے کہ اس کی نظیر ان کے کلام میں
کہیں اور نہیں ملتی۔ یہاں ان کے تخیل کی پرواز اتنی بلند ہوتی ہے کہ تصدیق کا
ساتھ چھوٹ جاتا ہے اور صرف واہمہ باقی رہ جاتا ہے۔ یہاں یہ احساس ہوتا ہے کہ
دبیر خود بھی گھوڑے کی اصلیت کو نمایاں نہیں کرنا چاہتے اس کے برعکس وہ اپنے خیالات
کا دور دکھانا چاہتے ہیں۔ اس زور میں وہ کہیں اچھے مضامین بھی (شاذ و نادر پیش کر جاتے ہیں۔

رزم

گزشتہ صفحات میں سوال اٹھایا گیا تھا کہ اردو مرثیہ "رزمیہ" ہے یا نہیں۔

لیکن اس بحث کو آئندہ کے لیے مؤخر کر دیا گیا تھا چونکہ مختلف اجزائے مرثیہ پر ان کے خواص تک محدود رہ کر گفتگو کو نامقصود نظر رہا ہے اور زیر نظر صفحات میں مرثیے کا جز "رزم" ہی بحث کا عنوان ہے جس کی وجہ سے مرثیے کو "رزمیہ" سے متصف کیا جاتا ہے اس لیے یہاں اس موضوع پر بحث کر لینا مناسب حال ہے۔ بات اگر لفظیات تک محدود رہتی تو "رزمیہ" کو "رزم" سے مشتق مان کر مرثیے کو آسانی سے رزمیہ کہا جاسکتا تھا لیکن غلط بحث اس وقت ہوتا ہے جب اس کو "ایک" کا ترجمہ مان کر دونوں اصطلاحوں کو آزادانہ تفسیر میں استعمال کیا جاتا ہے اور مرثیے میں وہ ساری خصوصیات تلاش کی جاتی ہیں جو ایک سے مشروط ہیں۔ رزمیہ اور ایک کی بحث اگرچہ ہمارے موضوع سے براہ راست تعلق نہیں رکھتی لیکن انیس کو رزمیہ شاعر مان کر اگر ان کے یہاں ایک کی خصوصیات پر بحث کی جاسکتی ہے تو "رزم" نامہ دبیر کا مقصد بھی دبیر کی ایک نگاری کے سوا اور کچھ نہیں۔ اس لیے ذاتی نقطہ نظر کی وضاحت ضروری ہے۔ لیکن اس مقصد کے لیے پہلے ایک اور "رزمیہ" کی حدود کا تعین ہو جانا بھی ضروری ہے۔

مرثیہ، رزمیہ اور ایک۔ اس تثلیث پر مذاکرے اور مناظرے برپا ہوتے رہے ہیں اور جس کسی کو بھی مرثیے پر کچھ کہنے کا موقع ملا ہے اس نے ایک پر بھی طبع آزمائی کی کوشش کی ہے۔ اس کوشش کے دوران ایک کا جو تصور ذہنوں میں کارفرما نظر آیا ہے وہ ہومر کی ایلید اور فردوسی کے شاہنامے جیسی نظموں

۱۔ ملاحظہ ہو "میر انیس بحیثیت رزمیہ شاعر" از ڈاکٹر اکبر حیدری۔ انیس کی مرثیہ نگاری از جعفر علی خاں اثر لکھنوی اور "رزم نامہ انیس" مرتبہ پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب۔ اس رزم نامے کا مقصد انیس کو ایک نگار ثابت کرنا ہے چنانچہ اس کی تدوین میں انیس کے مختلف مرثیوں سے وہ تمام لوازم فراہم کرنے کی کوشش کی گئی ہے جو ایک سے مخصوص ہیں۔ تدوین کی اس شعوری کوشش میں رزمیہ اور ایک ایک دوسرے کے مرادف ہیں۔

سے ہو کر گزرا ہے۔ چوں کہ ان نظموں کو دنیا کی عظیم ترین شاعری سمجھا جاتا ہے اس لیے خود ایک کو عظیم صنف شاعری مان کر اردو کے ہی دامن کو اس سے پُر کرنے کے لیے ایسے ”رزم نامے“ ترتیب دیے گئے جو ایک کی خصوصیات پر پورے اترتے ہوں۔ ان شعوری کوششوں کے پس پردہ ایک کی عظمت کا وہ اعتراف ہے جس کا اظہار لفظوں میں اس طرح ہوا ہے۔

”یہ ضرور ہے کہ مرثیہ اپنی ابتدائی شکل میں سیدھی سادی ایلیجی
ELEGY تھا۔ لیکن انیس و دہیر نے اس کو مرتفع کر کے
ٹریجیڈی اور ایک شاعری کا (وسیع تر یونانی مفہوم میں) تہ
دے دیا۔“

”مرثیے کی ارتقائی صورت جو انیس و دہیر کے کلام میں پائی جاتی
ہے ایک شاعری کے اکثر و بیشتر لوازم پورے کرتی ہے۔“
(اثر لکھنوی۔ انیس کی مرثیہ نگاری ص ۱۷ اور ص ۱۸)
اردو شاعری پر یہ بھی اعتراض کیا جاتا ہے کہ اس میں کوئی ایک پوئم
نہیں لیکن میں کہتا ہوں اور ثابت کر سکتا ہوں کہ یورپ کے
شعرا ایک کے لیے جو اوصاف ضروری سمجھتے ہیں وہ بہ استثنائے
ایک کے سب ہمارے دردناک مرثیوں میں موجود ہیں“ (امیر احمد
علوی۔ اردو شاعری ص ۱۸)

یہ اقتباسات واضح طور پر ایک کی عظمت کا اعتراف ہیں جس کی وجہ سے یہ سوال
پیدا ہوتا ہے کہ آیا ایک باعتبار صنف عظمت کی حامل ہے یا وہ فن عظیم ہے جو اس
صنف کے واسطے سے پیش کیا گیا ہے۔ اس سوال کا جواب ایک نقاد یوں دیتا
ہے کہ ”یہ بھی نہیں بھولنا چاہیے کہ ایک محض ایک صنف شاعری کا نام ہے کسی
نظم کا ایک ہونا اس بات کی دلیل نہیں ہے کہ وہ نظم عظیم بھی ہے“ لیکن اردو میں

ایک نگاری کی بحث کے پس پردہ نفسیات کا مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ یہ بحث اس احساس کی پیداوار ہے کہ ایک بذاتِ خود کوئی عظیم المرتبت منفی شاعری ہے اس لیے رزمیہ اور ایک پر گفتگو کے دوران اکثر ناقدین کی یہ نفسیات بھی پیش نظر رہنی چاہیے۔ اس طرح بحث کے اسباب تک پہنچنا نسبتاً آسان ہوگا۔ آئیے اس کے بعد ایک کے خواص اور اس کی تعریف پر ایک نظر ڈال لیں۔

تاریخ ادبیات میں ایک پر جو اڈ لین نقش ملتا ہے وہ ارسطو کی بوطیقا ہے۔ اس کتاب میں اگرچہ ایک پر کوئی تفصیلی اور حتمی مواد پیش نہیں کیا گیا ہے تاہم جو بھی خیالات پیش کیے گئے ہیں ان کو وقت اس لیے حاصل ہے کہ یہ خیالات معلوم اول سے نسبت رکھتے ہیں اس لیے ادب میں جب بھی ایک پر گفتگو کی گئی ہے بوطیقا کو بھی شامل بحث کر لیا گیا ہے اور چون کہ ہماری بحث بھی اس کیلئے کا کوئی استثناء نہیں ہے لہذا ایک پر جو خیالات ظاہر کیے گئے ہیں ان کا اجمال یہ ہے کہ ایک میں ایک روداد ہوتی ہے اس کا موضوع ایک مکمل عمل ہوتا ہے۔ اس کا ایک آغاز درمیان اور انجام ہوتا ہے اور یہ اسی طرح مکمل ہوتا ہے جس طرح ہر جاندار مکمل ہوتا ہے ایک کی یہ وہ تعریف ہے جو اس کے بنیادی خواص کا پتہ دیتی ہے۔ اس کے بعد ہومر کی صلاحیتوں پر گفتگو کرتے ہوئے کہا گیا ہے کہ ۱۔

۱۔ اس نے اپنی نظم (ایلیڈ) میں جنگ کے پورے واقعات کو شامل نہیں کیا بلکہ صرف ایک مکمل عمل چُنا جس میں آغاز اور انجام دونوں موجود ہیں۔ اگر وہ پورے واقعات کو شامل کر لیتا تو وہ ایک نظر میں اچھی طرح نہیں سماسکتے تھے اور اگر وہ ان کو اختصار کے ساتھ بیان کرتا تو نظم اتنی گنج چمچ ہو جاتی کہ مطلب ہی خبط ہو جاتا۔ بجائے اس کے اس نے جنگ کے صرف ایک واقعے کو چُنا۔ ۱۳

کیا گیا ہے۔ اس کے باوجود قاری اس پوری گفتگو کے دوران جنگ کے پس منظر کو محسوس کیے بغیر نہیں رہتا۔ چوں کہ آغاز ہی میں کہہ دیا گیا ہے کہ ”ہو مرنے جنگ کے پورے واقعات کو نہیں بلکہ ایک مکمل عمل کو لے لیا۔“ اسی کے ساتھ قاری اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ ایک ایک ایسی روئیداد ہے جو جنگ پر منتج ہوتی ہے۔ البتہ یہاں اس اعتراض کے لیے گنجائش موجود ہے کہ ارسطو نے جنگ کا تذکرہ ایک کے پس منظر میں نہیں بلکہ ایلید کی خصوصیات پر بحث کرتے ہوئے کیا ہے۔ اس کے علاوہ بوطیقا میں ’رزمیہ‘ کے حصے کا اگر بالاستیعاب مطالعہ کیا جائے تو واضح ہوگا کہ یہاں بھی ایک کے بنیادی عناصر مقصود بحث نہیں ہیں بلکہ روئیداد کے خواص پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ جہاں تک بنیادی عناصر کا سوال ہے تو اس میں جنگ کو ایک ایسا عنصر فرض کر لیا گیا ہے جو ایک کی روئیداد کا لازمی انجام ہوتا ہے۔ اس لیے کہ اگر روئیداد کا انجام جنگ نہ ہو تو یہ روئیداد ایک بننے کی صلاحیت سے محروم ہو جائے گی۔ اگر ایسا نہیں ہے تو سوال پیدا ہوگا کہ ایلید کی روئیداد کا انجام اگر جنگ پر نہ ہوتا، اگر مبنی لوس اپنی بیوی ہیلن کے اغوا پر خاموش ہو جاتا یا فریقین کے درمیان اس معاملے پر کسی عنوان صلح ہو جاتی تو کیا پھر بھی یہ روئیداد ایک بن سکتی تھی۔ اگر اس کا جواب اثبات میں ہے تو اردو کی اکثر مثنویوں کو ہم آسانی سے ایک کہہ سکتے ہیں کیوں کہ ان مثنویوں کی روئیداد میں بھی آغاز، درمیان اور انجام ملتا ہے۔ ان میں انقلابات ہانچتا اور دریا فتنیں بھی ملتی ہیں اور تعجب خیز عناصر بھی موجود ہیں البتہ صرف رزم کی کمی ہے اور ہمارے اکثر ناقدین تو ایک کے لیے رزم کو ضروری بھی نہیں سمجھتے۔ تو کیا اردو کی ان مثنویوں کو ایک پوٹٹری کہا جاسکتا ہے؟ — غالباً کوئی بھی نقاد ان مثنویوں کو ایک کہنے کی ذمے داری قبول نہیں کر سکتا۔ اس کا مطلب یہ ہوگا کہ ’رزم‘ ایک کا وہ جزو لازم ہے جس کے بغیر ایک کا تصور مکمل نہیں ہوتا۔ اس لیے اب گفتگو اس امر میں نہیں ہونی چاہیے کہ ایک کی تعریف میں رزم شامل ہے یا نہیں بلکہ یہاں

گفتگوروداد کے خواص پر مبنی چاہیے۔

اد پر پوٹیکا سے جو حوالے سپرد قلم کیے گئے ہیں ان کے مطابق ایک ایسی روداد ہے جس کا ایک آغاز ہوتا ہے یہ آغاز واقعے کی اصلیت اور اس کے اسباب و علل کا پتہ دیتا ہے۔ درمیان اس کا فطری ارتقا ہے جس تک پہنچنے کے لیے بہت سے ضمنی واقعات اور ساختیں پیش آتے ہیں جو بہت سی جزئیات کی تفصیل کا کام کرتے ہیں اور انجام اس روداد کا جنگ پر ہوتا ہے۔ ایک کی اس تعریف کے پیش نظر اگر واقعہ کربلا کا جائزہ لیا جائے تو یہ ایک ایسی روداد ہے جس کا آغاز یزید کی تخت نشینی سے ہوتا ہے۔ اس کے بعد حسین کی مدینے سے روانگی، مکے میں قیام، پھر مکے سے روانگی اور دشت کربلا میں ورود، دشمن کی فوجوں کا نرغہ اور نہر فرات پر ان کا قبضہ اس واقعے کی وہ درمیانی کڑیاں ہیں جو روداد کو اس جنگ تک لے جاتی ہیں جس میں امام حسین اور آپ کے عزیز واقارب شہید کر دیے جاتے ہیں۔

بلاشبہ یہ واقعہ ایک بننے کی پوری پوری صلاحیت رکھتا ہے لیکن یہاں سوال یہ ہے کہ اردو کا کوئی بھی مرثیہ اس پوری روداد کو پیش کرتا ہے؟ نیز کیا ایک کسی مستقل وحدت کا نام ہے یا بہت سی نظموں کے جوڑ پیوند سے بھی اس کو ترتیب دیا جاسکتا ہے جیسا کہ رزم نامہ انیس اور رزم نامہ دبیر کی تدوین سے ثابت کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ کیا تاریخ ادبیات میں کوئی ایسا واقعہ ملتا ہے جہاں کوئی صنف ادب خود ایک مستقل وحدت نہ ہو بلکہ بہت سی وحدتوں کی یکجائی سے ظہور میں آئی ہو؟ اگر ایسا ہونا ممکن ہے تو اردو میں ایک کے وجود کو ثابت کیا جاسکتا ہے ورنہ اردو مرثیے خود اپنے آپ میں مستقل وحدتیں ہیں تو ہر وحدت روداد سے عاری ہے اس لیے صرف رزم کی بنیاد پر مرثیے کو ایک نہیں کہا جاسکتا خصوصاً ایسی صورت میں جب کہ یہ مرثیے فرداً فرداً مختلف اصحاب کربلا کی شہادت کے

۱۔ واقعہ کربلا کی روداد میں رزم کے لشکر کی امام حسین کے لشکر سے مدد بھیڑ ہونا ایک ایسی ضمنی واقعہ ہے جو کربلا کے میدان میں رزم کے کردار کی بہت سی جزئیات کی تفصیل پیش کرتا ہے۔

بیان میں لکھے گئے ہیں جس کے نتیجے میں کسی ایک مرثیے میں خود جنگ کا واقعہ بھی مکمل عمل نہیں بن سکا ہے حال آنکہ ایک کے لیے مکمل عمل لازمی شرط ہے اس لیے مرثیے کے تعلق سے بحث رزمیہ پر ہونی چاہیے نہ کہ ایک پر۔ لیکن رزمیہ اور ایک کے درمیان کیا فرق ہے؟ آئیے اس پر بھی بحث کر لی جائے۔

’رزمیہ‘ رزم سے مشتق ہے جس کے معنی ہیں دشمن پر غالب آنا مجازاً اس کا مفہوم جنگ اور کارزار سے لیا جاتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ رزمیہ اس نظم کو کہا جائے گا جس میں کوئی جنگ کا واقعہ پیش کیا گیا ہو۔ عربی میں ’رزمیہ‘ ایک کا ترجمہ نہیں ہے بلکہ یہ اصطلاح اپنا آزادانہ صر فی وجود رکھتی ہے۔ یہاں یہ کہنا تو مشکل ہے کہ اس اصطلاح کو ایک کے لیے سب سے پہلے کب استعمال کیا گیا البتہ اردو میں

اس کا استعمال مغربی ادبیات کی آمد سے شروع ہوا۔ ساتھ ہی ایک کے لیے رزمیہ کا استعمال خود اس تصور کا پتہ دیتا ہے کہ ایک کا بنیادی عنصر رزم ہے۔ لیکن مغربی میں ’رزمیہ‘ کی اصطلاح کا وہ مفہوم کبھی نہیں رہا جو یورپ میں ایک کا ہے یا جس مفہوم میں اسے اردو کے ناقدین استعمال کرتے رہے ہیں۔ پروفیسر سٹی نے لکھا ہے کہ عربوں میں کبھی کسی نیشنل ایک کو فروغ نہیں ہوا۔ ان کے یہاں شاعری کی جو ارتقا یافتہ صورت ملتی ہے وہ ’قصیدہ‘ ہے اور اس کے لیے پروفیسر سٹی نے ODE کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ عربی میں اس قصیدے کی کوئی مخصوص

تعریف یا حدود متعین نہیں تھے بلکہ اسی قصیدے میں محبوب کا ذکر ہوتا تھا، دشمنوں سے لڑائی کے تذکرے اور عزیزوں کے مرثیے بھی ہوتے تھے اور چوں کہ عربوں کا سماج ایک قبائلی سماج تھا، جنگ اس سماج کی خصوصیات میں شامل تھی اس لیے عربی ادب کا ایک قابل قدر حصہ اسی رزمیہ پر مشتمل ہے۔ اور یہ رزمیہ اپنے لغوی معنی کے تابع ہے نہ کہ اصطلاحی خواص کے یعنی رزمیہ ایسی نظم ہے جس میں رزم کا ذکر ہوتا ہے لیکن روداد کی شرط نہیں جیسا کہ ایک کے ساتھ ہے۔ گویا ایک اور رزمیہ مترادف

اصطلاحیں نہیں ہیں بلکہ متنوع اصطلاحیں ہیں البتہ ان دونوں کے درمیان اتنا اشتراک ضرور ہے کہ ہر ایک کو رزمیہ کہا جاسکتا ہے چوں کہ اس میں رزم کا عنصر ہوتا ہے لیکن ہر رزمیہ ایک نہیں ہو سکتا تا وقتیکہ اس میں رواد کا عنصر شامل نہ ہو۔ دراصل یونان کی ایک کا مشرقی ادبیات میں اگر کوئی بدل ہے تو وہ مثنوی ہی ہے لیکن اردو میں مثنوی کے رزمیہ آہنگ اور ایلید و شاہنامہ ایران جیسی نظموں کے رزمیہ آہنگ کے پیش نظر ایک اور مثنوی کی داخلی و خارجی مماثلت پر کوئی توجہ نہیں دی گئی اور ایک کو رزمیہ سے تعبیر کر کے ادب میں زبردستی ایک بحث کو جنم دے دیا اس امر کے باوصف کہ فردوسی کا شاہنامہ نظامی کا سکندرنامہ مولانا روم کی "مثنوی معنوی" ہندوستان میں مہابھارت اور رامائن اردو میں بدرنیر و گلزار نسیم مثنوی ہی کے ذیل میں آتے ہیں اور ان میں رزم کے ہونے یا نہ ہونے سے مثنوی کی معنوی حیثیت اور خارجی ہیئت پر کوئی اثر نہیں پڑتا اگرچہ اوپر یہ سوال بھی اٹھایا گیا تھا کہ کیا اردو کا کوئی نقاد اردو مثنویوں کو ایک کہہ سکتا ہے اور جواب اس کا نفی میں تھا تو یہ اس واقعے کے پیش نظر تھا کہ فردوسی کے شاہنامے نظامی کے سکندرنامے جیسی مثنویوں کو تو ہم رزمیہ کہہ سکتے ہیں لیکن بدرنیر یا گلزار نسیم کو ہم رزمیہ نہیں کہہ سکتے مزید یہ کہ مثنوی کو اگر ایک کی متبادل اصطلاح مان لیا جائے نیز ایک اور رزمیہ کی معنوی تفریق کو سمجھ لیا جائے تو یہ مسئلہ خود بخود حل ہو جائے گا کہ اردو مرثیہ ایک ہے یا نہیں اور ہم بلا خوف تردید کہہ سکیں گے کہ اردو مرثیہ اپنی ارتقا یافتہ صورت میں مرثیہ رزمیہ بن سکا ہے ایک نہیں۔

اس پس منظر میں اردو کے مرثیہ نگار بھی اس لیے رزمیہ شاعر ہیں کہ انھوں نے جنگی مناظر پر بھی طبع آزمائی کی ہے۔ ان مرثیہ نگاروں کو ایک سے کوئی نسبت نہیں ہے ساتھ ہی یہ بھی ذہن نشین رہنا چاہیے کہ ان مرثیہ نگاروں کی عظمت کا تعلق ان کے رزمیہ یا ایک نگار ہونے سے نہیں ہے بلکہ اس کا تعلق ان کے فن سے ہے اس تناظر میں مرزا دبیر بھی ایک رزمیہ شاعر ہیں ایک نگار نہیں جیسا کہ رزم نامہ دبیر لکھ کر یہ

تصور پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے چنانچہ دبیر کے یہاں 'رزم' کا مطالعہ کرتے وقت اسی امر کو پیش نظر رکھنا ہے اور یہ دیکھنا ہے کہ دبیر رزم آرائی کے تقاضوں سے کس طرح عہدہ برآ ہوئے ہیں۔ رزم کے سلسلے میں مولانا شبلی لکھتے ہیں :-

" رزمیہ شاعری کا کمال امور ذیل پر موقوف ہے۔ سب سے پہلے لڑائی کی تیاری، معرکہ کا زور و شور، تلاطم، ہنگامہ خیزی، ہل چل، شور و غل، تقاروں کی گونج، ٹاپوں کی آواز، تھیاروں کی جھنکار، تلواروں کی چمک، ٹک، نیزوں کی لچک، کمانوں کی کڑک، نقیبوں کا گرجنا، ان چیزوں کا اس طرح بیان کیا جائے کہ آنکھوں کے آگے معرکہ جنگ کا سماں چھا جائے پھر بہادروں کا میدان میں آنا، مبارز طلب ہونا، باہم معرکہ آرائی کرنا لڑائی کے داؤں پیچ دکھانا، ان سب کا بیان کیا جائے اس کے ساتھ ساتھ جنگ اور دیگر سامان جنگ کی الگ الگ تصویر کھینچی جائے پھر فتح و شکست کا بیان کیا جائے اس طرح کہ دل دہل جائیں یا طبیعتوں پر ادا اسی کا عالم چھا جائے۔"

مولانا شبلی نے رزمیہ شاعری کے یہ تمام اصول فردوسی کے شاہنامے سے اخذ کیے ہیں لہذا انھوں نے لکھ بھی دیا ہے کہ فردوسی کے یہاں یہ تمام باتیں پائی جاتی ہیں پھر فردوسی کے کلام سے اس کی مثالیں بھی دی ہیں اس کے بعد انیس کے مختلف مرثیوں سے بحث کر کے اس تاثر کو مکمل کر دیا ہے کہ رزمیہ وہی شاعری ہے جس کا موضوع رزم ہو۔

تاہم فردوسی نہیں کہ اردو کے ہر مرثیے میں جنگ کی یہ ساری تفصیلات ملتی ہوں پھر بھی دبیر کے یہاں ایسے مرثیے مل جاتے ہیں جو رزم کے ان لوازم سے آراستہ ہیں جن کا تذکرہ شبلی نے کیا ہے۔ مثلاً طرفین کے شکروں کی کیفیت، صف آرائی، فوجوں کا بڑھنا، جز خوانی، نبرد آزمائی اور شیر زنی وغیرہ چوں کہ یہ سب رزم کی مختلف کیفیات ہیں اس لیے ہم نے بھی ایک مجموعی عنوان کے تحت ان جملہ مناظر کو پیش کرنے کی

کوشش کی ہے تاکہ جنگ کا عمل مکمل رہے ورنہ ترتیب اجزا کے لحاظ سے اب رجز پر گفتگو ہونی چاہیے تھی۔ لیکن رجز تک پہنچتے پہنچتے چوں کہ جنگ کے بہت سے مناظر گزر چکے ہوتے ہیں اس لیے رجز کے لیے علیحدہ باب قائم کرنے کے بجائے اس پر ذیلی عنوان کے تحت بحث کی ہے تاکہ رزم کا مجموعی تاثر نہ ٹوٹنے پائے۔

اردو مرثیوں میں عام طور پر میدان جنگ کا منظر طلوع صبح کے ساتھ کھلتا ہے۔ اس موقع پڑھنے کے لشکروں کی جو کیفیت مرثیوں میں ملتی ہے دیر کے یہاں اس کا منظر ملاحظہ ہو

آواز اربو، جو ملائک سناتے ہیں غازی نماز پڑھ کے مصلے اٹھاتے ہیں
تعقیب کی دعائیں مگر پڑھتے جاتے ہیں سجدے کو آستانے پہ مولا بلا تے ہیں

درپردہ دھڑے جبینوں کو سب خوش خصال ہیں

اک آسمان ہے اور بہت سہرا ہلال ہیں

مثل قمریہ عابد شب زندہ دار ہیں مانند مہر مستقی روزگار ہیں
شکل فلک رکوع میں لیل و نہار ہیں مثل زمیں سجود میں یہ خاکسار ہیں

سجدے سے ان کے خاک فطیفے میں رہتی ہے

تسبیح ان کے ہاتھ میں تکبیر کہتی ہے

ہے دست بوس ایک کے شیر آب دار درخف کا سب بحر کسی کے گلے کا بار

کوئی خیال حور شہادت سے ہم کنار کوثر پہ آنکھ ایک جری کی پیالہ دار

کہتے ہیں راہ حق میں شرف کی کمی نہیں

اس راہ میں جو خاک نہ ہو آدمی نہیں

سمجھے ہیں نامرادی دنیا کو یہ مراد غم ان کے دل میں شاد دل ان کا ہے غم میں شاد

ہر عضو میں ہے دل کی طرح سے خلایا قرآن پڑھنا ختم ہے ان پر دم جہاد

بازوئے جنگ مثل ترازو تے ہوئے

ہیں زمین پر کہ رصل پر تر آں کھلے ہوئے

ان بندوں میں دبیر نے یہ منظر پیش کیا ہے کہ طلوعِ بحر کے ساتھ لشکرِ حسین میں نماز ہو چکی ہے لیکن نمازی ابھی مصلوں ہی پر تھے کہ 'ارکبو' کی صدا آتی ہے اور غازی مصلے اٹھاتا شروع کر دیتے ہیں تاکہ جنگ کی تیاریوں میں مشغول ہو جائیں اسی کے ساتھ غازیوں کی مدح سرائی شروع ہو جاتی ہے لیکن دبیر اس مدح سرائی کو اپنی خیال آرائی کی نذر نہیں کر دیتے بلکہ حسین کے لشکر میں عبادت کے وقت جو اک سنجیدہ اور بادقار ماحول ہے اس کی رعایت سے انھوں نے اپنے بیان اور آہنگ میں اک سنجیدگی اور متانت کو برقرار رکھا ہے۔ نیز ان کے اسلوب بیان نے ماحول کی کیفیت کو قاری کے احساسات پر طاری کرنے کی بھرپور کوشش کی ہے۔ اس کے علاوہ بیان میں ایک ارتقائی کیفیت کا عنصر بھی شامل ہے: "ہے دست بوس ایک کے فمیشہ آواز" گویا عبادت ختم ہو گئی ہے اور اب جنگ کی تیاری شروع ہو چکی ہے پھر اس تیاری کے دوران غازیوں کے جو خیالات اور جذبات ہیں وہ ان غازیوں کے کردار کے بچے ترجمان ہیں جو رادِ خدا میں جہاد کے لیے نکلے ہیں۔ خاص طور پر یہ ٹیپا

بازو جنگ مثل ترازو شلے ہوے

ہیں زین پر کہ رحل پہ قرآن کھلے ہوے

گویا بیان اپنے ارتقا کی دوسری منزل میں ہے جہاں قاری کو یہ پتہ چل جاتا ہے کہ اب غازی گھوڑوں پر سوار ہو چکے ہیں پھر اس منظر کو جس خوبصورت تشبیہ سے واضح کیا ہے وہ اصل کیفیت میں اضافے کا باعث ہے۔ یہاں دبیر کی لفاظی ہے نہ صنعتوں کا اہتمام اور نہ بے بنیاد خیال آرائی بلکہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاعر نے اپنے تخیل کی آنکھ سے اصل منظر کا مشاہدہ کیا ہے اور اپنے قاری کو اس منظر تک پہنچانے کی کوشش میں وہ خاصے کامیاب ہیں۔ گویا دبیر یہ جب کوئی جذبہ طاری ہوتا ہے تو وہ تخیل سے ہم آہینہ کرنے میں تو کامیاب ہو جاتے ہیں لیکن اس امتزاج میں جذبے کا عنصر اتنا غالب ہوتا ہے کہ اکثر زبان کا ساتھ چھوٹ جاتا ہے چنانچہ

در پردھرے جبینوں کو سب خوش خصال ہیں

اک آسمان ہے اور بہت شر ہلال ہیں

اس ٹیپ میں جو خیال ہے وہ دبیر کے جوش عقیدت کا نتیجہ ہے جس کا آغاز اس مصرعے سے ہوتا ہے ”سجدے کو آستانے پہ مولا بلاتے ہیں“۔ لیکن جذبہ یا خیال جب تک زبان کی تحویل میں نہ پہنچ جائے فن بننے سے قاصر رہتا ہے۔ زیر نظر ٹیپ کا پہلا مصرعہ زبان کی اسی ناکامی کا پتہ دیتا ہے۔ ”در پر دھرے“ یہاں دندانی بندش مصمتے بر در (ہکار اور غیر ہکار) کا مکرر صوتی آہنگ اتنا شدید ہے کہ اس نے بعد کی تمام صفیری آوازوں کے دھیمے تاثر کو مجروح کر دیا ہے اس کے بجائے مصرعہ اگر اس طرح ہوتا ”در پر رکھے جبینوں کو سب خوش خصال ہیں“ تو بندشی مصمتے کا آہنگ صفیری آوازوں سے متوازن ہو جاتا باوجود اس امر کے لفظ میں اب بھی بندشی مصمتے رکھے موجود ہے لیکن ایک تو یہاں دندانی مصمتے کی تکرار کا عیب ختم ہو گیا نیز بالبعد کے طویل مصوتے نے بندشی کیفیت کو بہت حد تک زائل کر دیا۔ بہر حال یہ ٹکڑا اگرچہ بیان کی روانی اور زبان کی سلاست پر گراں ہے تاہم دبیر کے عہد کی اس درباری معاشرت کا ترجمان بھی ہے جہاں سجدہ تقطیعی اور خبرے آداب میں شامل تھے اور حبانے ”ناصیہ فرسائی“ اور جبین سائی جیسی اصطلاحوں کو جنم دیا۔

اسی مرثیے میں دوسری طرف یزید کے لشکر کا حال ملاحظہ ہوا۔

تھے خرمن فلک پہ ابھی دانہ نجوم بونے لگا جو تخم ستم ابن سعد شوم
غلے کے بانٹنے کو ندادی علی العموم مانند مور دانہ زدوں نے کیا ہجوم

جس کا کہ باپ قاسم رزق زمانہ تھا

ہستم سے کر بلا میں وہ بے آب دانہ تھا

رو مال ظالموں نے زمیں پر بچا دیے حصے عمر نے سب کے برابر لگا دیے

اور افسران فوج کو حصے سوا دیے اور سر بہر ضرر زربھی دکھا دیے

لب کھولے حیلہ ور کی عداوت کے جوش نے

گندم نمائی آہ کی یوں جو فردش نے

مرثیوں میں رزم کی بنیاد یہ حقیقت ہے کہ حسین کا لشکر حق کا طرف دار تھا اور نیرید کا لشکر چوں کہ غاصب کا طرف دار تھا لہذا ان کی جنگ باطل کے لیے تھی۔ خیر و شر کے اس فرق کو شاعر نے ان دونوں مثالوں سے واضح کر دیا ہے اور طرفین کے لشکروں کی جو کیفیت نظم کی ہے اس سے یہ پتہ چل جاتا ہے کہ کون خیر کی طرف ہے اور کون شر کی طرف۔ بیان کی مناسبت سے دبیر نے جو زبان استعمال کی ہے اس کا رکھ رکھاؤ احد متانت برابر شاعر کا ساتھ دے رہی ہے نیز شاعر کو یہ بھی احساس ہے کہ یہ مرثیہ لکھ رہا ہے چنانچہ غلے کی تقسیم کے ساتھ جب وہ اس ٹیپ پر پہنچتا ہے:

جس کا کہ باپ قاسم رزقِ زمانہ تھا
بہتم سے کر بلا میں وہ بے آب و دانہ تھا

تو واقعے کا تاثر اور شدید ہو جاتا ہے۔ ایک طرف تو ظالموں کا وہ لشکر ہے جہاں طلوع صبح کا منظر غلے کی تقسیم کے ساتھ کھلتا ہے دوسری طرف حق کا وہ طرف دار ہے جس کے باپ کی صفت "قاسم رزقِ زمانہ" تھی لیکن تین روز سے بھوکا پیاسا ہے۔ یہی کر بلا کی تاریخ ہے اور یہی واقعے کا اصل تاثر۔ خیر و شر کا یہ وہ تصادم ہے جس پر مرثیے کی تاریخی بنیاد رکھی گئی ہے چنانچہ مرزا دبیر واقعے کی ابلاغ میں تو کامیاب ہیں لیکن خیال اور جذبے کے بہاؤ میں جزئیات کو فراموش کر گئے ہیں۔

حصے عمر نے سب کے برابر لگا دیے

اور افسرانِ فوج کو حصے سوا دیے

پہلے مصرعے میں جو خیال پیش کیا گیا ہے اس میں واقعہ غنے کی بہت کم گنجائش ہے اس لیے کہ 'عمل' اپنے فطری ماحول سے مناسبت نہیں رکھتا۔ دوسرے مصرعے میں غذا کی مقدار کا تعین فرق مراتب کی بنیاد پر کیا ہے جو بظاہر معمولی جزئی خامی ہے لیکن فن کار کی نظر کا پتہ دیتی ہے۔ اس کے بعد صف بندی کا منظر ملاحظہ ہو:-

جنگاہ میں صفیں جو بندھیں فوجِ شاہ کی ہر تیغ زن کو فکر ہوئی تنگ و نام کی
خیمے کے در پہ آئی سواری امام کی مسند الٹ دی موت نے خیر الانام کی

تاریک چشم اہل حرم میں جہاں ہوا
زہرا کا چاند لے کے ستارے رواں ہوا

یہاں دبیر نے فوج شام کی صف آرائی کا مختصر سا ذکر کر کے لشکر حسین کی تباہی کے تصور کے ساتھ اپنے ذہنی تلازمات کا عکس ڈال کر منظر کو دھندلا کر دیا ہے چونکہ دبیر جانتے ہیں کہ اس جنگ میں حسین اور ان کے طرفداروں کا خون ناحق ہونا ہے اور یہ کہ ان کے لشکر کی تباہی مقدر ہو چکی ہے۔ اپنے اس ذہنی پس منظر میں دبیر اکثر غیر ضروری مقامات پر رثائی تاثر برپا کر دیتے ہیں دبیر کی یہ رثائیت رزم کی کیفیت پر اثر انداز ہوئی ہے۔ یہ مصرعہ ملاحظہ ہو:

مسند الٹ نے موت نے خیر الانام کی

اس طرح دبیر نے انجام سے قبل ہی یہ ظاہر کر دیا ہے کہ یہاں کس کی فتح اور کس کی شکست ہوگی حالاں کہ بیانیہ شاعری کے نقطہ نظر سے واقعات کو ان کے بتدریج ارتقا کی روشنی میں پیش کرنا چاہیے تھا نہ کہ اپنے ذہنی و تاریخی پس منظر میں۔

مرزا دبیر اس مرثیے میں پانچ چھ بند لشکر حسین پر صرف کرنے کے بعد پھر فوج شام کی طرف آتے ہیں:

کہتے تھے کربلا سے یہ سلطان کربلا جو مثل سیل خیل جفا تہرے بڑھا
صف باندھنے لگا پسر سعد بے حیا مختار اس نے میمنہ کا شیت کو کیا

چن چن کے نیزہ دار بھی چالیس سو دیے

رہوار گرم رو دیے ملبوس نو دیے

ازرق کو تیز زن دیے پنجاہ صد ہدا کی اس نے زیب میسرہ لشکر جفا
اور دے کے دس ہزار جوانان پروغا سونا چناح حنظلہ کو اس نے بر ملا

ل کر گلے علی و نبی رن میں روتے تھے

اک سر کے کاٹنے کے یہ سامان ہوتے تھے

فرزند اس کا حفص تھا جو ننگ اشقیا رہوار نقرہ خلعت زریں اسے دیا

یاد دیتے ہوں جب ان کی طبیعت اس راہ چل نکلتی ہے وہ رواں ہو جاتے ہیں جیسا کہ زیر نظر مثال کے پہلے بند سے عیاں ہے۔ بیانہ شاعری کے نقطہ نظر سے یہاں مضمون آفرینی اور خیال آرائی کا التزام کرنے کے بجائے اس منظر کی ایک حقیقی تصویر پیش کرنے پر توجہ صرف کرنی چاہیے تھی لیکن غور کیجیے تو یہ بھی شاعر کے عقیدے کا اثر ہے کہ وہ اپنے ممدوحین کی صف بندی کو ان الفاظ میں پیش نہیں کرنا چاہتا جو کسی بھی صف بندی کے بیان میں کام آسکتے ہوں اس لیے ممدوحین کے مراتب کے پیش نظر اس نے ان تشبیہوں اور تمثیلوں سے کام لیا جو اس کے جذبات کی ترجمانی بھی کر سکیں۔ ان جذبات کا دوسرا رخ ملاحظہ ہو

اکبر نے صف آرا کیا اپنے رفقا کو فتح و ظفر و دبدبہ و صبر و رضا کو
پھر مہینہ سونپا ممدوح خدا کو اور مسیرہ خاتون قیامت کی دعا کو
چُن چُن کے جلو میں لیے ہمت کے رسالے
اور قلب کیا یاد الہی کے حوالے

یوں لشکر کفار تھا سربستہ سراسر جس طرح کہ دندانے ہوں آری کے برابر
اور قلب میں صف کے عمر سعد ستم گر جیسے دل کفار میں ہو کینہ حیدر

اکبر یہاں ارواح رسولانِ سلف میں
جس طرح عیاں چشم نبی پلکوں کی صف میں

اوپر کی مثال میں دبیر کے جن شعری خواص کا تذکرہ کیا گیا یہ دونوں بند اس بیان پر ایک دلیل کا حکم رکھتے ہیں۔ دبیر اپنے ذہنی افق سے چُن چُن کر تشبیہات و استعارات لاتے ہیں اور ان تمثیلوں کے ذریعے اپنے کرداروں کو پیش کرنے کی کوشش کرتے ہیں چنانچہ اکبر کے رفقا میں فتح و ظفر و دبدبہ اور صبر و رضا شامل ہیں۔ یہ ساری تمثیلیں جناب علی اکبر کی مذہبی حیثیت اور کربلا میں ان کی منطوقی و بیکیسی کے تناظر میں تراشی گئی ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ یہ ساری تمثیلیں علی اکبر کا کردار پیش

کرتی ہیں لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ خصوصیات کا یہ تنوع اپنے جنگی منظر سے ہم آہنگ نہیں ہے۔ یہاں صبر و رضا کا تذکرہ تو صرف دبیر کا اپنا ذہنی افق ہے جو دوسرے بند تک پھیل گیا ہے۔ یہاں وہ لشکر اعدا کی صف بندی کو آری کے دندانوں سے تشبیہ دیتے ہیں غالباً اس لیے کہ آری کی خصوصیت کاٹنا ہے۔ اس کاٹ کو دبیر نے ظلم تصور کیا ہے جو لشکر اعدا کا شیوہ ہے لیکن دبیر تشبیہ کے اس مفہوم میں اتنے محو ہوئے کہ وہ یہ محسوس نہ کر سکے کہ آری کے دندانوں کی طرح صف بستہ ہونا مدح کا پہلو ہے ذم کا نہیں۔ اس کے علاوہ ان دونوں بندوں میں دبیر کی اپنی مضمون آرائی و خیال آرائی تو ہے لیکن صف بندی کا کوئی حقیقی منظر نہیں ہے۔

ایک موقع پر میدان جنگ میں ناکہ بندی کا منظر ملاحظہ ہو۔ یزید کی فوج طعام سے فارغ ہو کر اور تھیا روں سے لیس ہو کر عمر ابن سعد کے پاس آتی ہے اس وقت:-
 کثرت پہ فوج کی ہوانا زان وہ خود پرست بولا کہ اپنی فتح ہے خپیر کی شکست یا
 پہلے کیا ذرات کا ظالم نے بندوبست بھلائے دس ہزار زرہ پوش تیز دست
 دیوار آہنی لب دریا بلند کی
 دریا نے بانگ ہائے سینا بلند کی

گھاٹوں کو روک کر یہ پکا راکہ ہاں سنو بے آبرو کروں گانہ مانے کا حکم جو
 پائیں نہ ایک قطرہ شہنشاہ نیک خو میت کے غسل کو نہ وضو کو نہ پینے کو
 جہاں بر نہ تشنگی سے امام حجاز ہو
 خشکی میں طوق فوج حرم کا جہاز ہو

اور سترہ ہزار جوانان نیرہ دار قوم اسد کے گھیرنے کو بھیجے ایک بار
 یعنی بنی اسد اسد اللہ پہ ہیں نثار ایسا نہ ہو کہ آئیں سوئے شاہ بے دیار
 ان سے جدا حسین رہیں وہ حسین سے
 ہم سیدوں کو ذبح کریں رن میں حسین سے

چالیس سو پھر اس نے کہاں دار رو سیاہ بٹھلائے چار گوشوں میں گرد خیام شاہ
رکھا نہ سیدوں کے لیے گوشہ پناہ روح بتول کہتی تھی رورو کے آہ آہ

جلاد لاکھ تیغوں سے اک سراتاریں گے

ناچار کر کے یہ مرے بچے کو ماریں گے

یہاں مرزا دبیر نے ناکہ بندی کا ایک اچھا خاصا منظر پیش کیا ہے تاہم ہر جگہ ان کے ذہنی ارتسامات کی چھاپ نظر آتی ہے۔ ایک طرف تو فوج مخالف کی تعداد ہزاروں سے گزر کر لاکھوں تک ہے

جلاد لاکھ تیغوں سے اک سراتاریں گے

دوسری طرف بہتر افراد ہیں طاقت کا یہ عدم توازن واقعے کی شعری صداقت پر اثر انداز ہوا ہے۔ جیسا کہ اوپر ذکر کیا جا چکا ہے کہ دبیر کسی واقعے کے بیان میں وہ تمام لوازمات فراہم کرنے کی کوشش کرتے ہیں جو واقعے کی کیفیت میں اضافے کا باعث ہوں۔ اس طرح دبیر اپنے بیانات میں انتہا پسندی سے کام لیتے ہیں لہذا زیر نظر بندوں میں فوج مخالف کی تعداد اور اس کی طرف سے ناکہ بندی کو اسی پس منظر میں دیکھنا چاہیے۔ ایسے مقامات رزمیہ (ایک) کے نقطہ نظر سے بہت کامیاب ہو سکتے ہیں کیوں کہ ان میں حیرت و استعجاب کا عنصر موجود ہے لیکن عیب یہ ہے کہ یہ مقامات عدم توازن کا شکار ہو جاتے ہیں۔ ایسے مقامات پر جزئیات کی خامیاں بھی بہت نمایاں ہو جاتی ہیں۔ مثلاً عمر ابن سعد کا مکالمہ ہے

پائیں نہ ایک قطرہ شہنشاہ نیک خو ————— یا —

جاں بر نہ تشنگی سے امام حمزہ ہو

یہ دبیر کے وہی ذہنی ارتسامات ہیں جو اکثر و بیشتر سراٹھاتے رہتے ہیں اور ان کے فن کو بگاڑ دیتے ہیں۔

اس کے بعد فوج حسینی کا ایک منظر ملاحظہ ہو۔

مجرے سے باریاب ہوئی فوج کبریا مجرے میں مشہ نے حکم صفائی کا دیا
میکال و جبرئیل نے آراستہ کیا سیلی زن قمر ہوئی ہر چہرے کی ضیا

مارا طمانچہ غازیوں کی آب و تاب نے
بس کانپ کر پھر انیا منہ آفتاب نے

فوج حسین کم تھی پہ رونق زیادہ تھی اذرا ح انبیاء چراس ایستادہ تھی
فوج جن و سپاہ ملائک پیادہ تھی زہرا جلو میں بیٹے کے گیسو کشادہ تھی

حاصل تھا صبح دم یہ تجسّس جناب کو

تھاما تھا وقت عصر بہن نے رکاب کو

ان بندوں میں حسین کے لشکر کا جو حال نظم کیا گیا ہے وہ دبیر کے دیو مالائی ذہن کا غماز
ہے اور اصل میں دبیر کے عہد کا پر تو ہے۔ اس عہد میں فوق فطرت عناصر کے تذکرے
نہ صرف یہ کہ دل چسپی اور حیرت و استعجاب کا سبب تھے بلکہ ان واقعات کو یقین کا درجہ
بھی حاصل تھا۔ مرثیے کا ان حالات سے متاثر ہونا اک فطری سی بات تھی خصوصاً ایسی
صورت میں کہ مرثیے کے پیچھے جو مذہبی تصورات کام کر رہے تھے وہ خود افراد مرثیہ کے
روحانی مراتب سے آمیز تھے۔ ان کرداروں کو فوق بشر کہا جاسکتا ہے۔ چوں کہ اہل بیت
خدا کے مقرب ترین بندے تھے جن میں حسین کی ایک ایسی ذات تھی جس کے ادنیٰ اشارے
پر زمین و آسمان کی قوتیں ان کے لیے سرگرم عمل ہو سکتی تھیں۔ حسین کے اس شخص پر القیاء
نے ملائکہ اور رسولان سلف کو ان کے جلو میں پیش کیا ہے۔ حقیقت میں یہ شاعر کی
اپنی عقیدت کا اظہار ہے اور یہ عقیدت اس نکتے کے سمجھنے میں مانع آئی ہے کہ مرثیہ
کے نقطہ نظر سے کسی فرق کو مافوق الفطرت عناصر کی حمایت حاصل ہو جانے کا مطلب
طاقت کے توازن کا اس کے حق میں ہو جانا ہے لیکن دبیر کے یہاں اس دیو مالائی کیفیت

کا نقطہ عروج یہ ہے حاصل تھا صبح دم یہ تجسّس جناب کو
تھاما تھا وقت عصر بہن نے رکاب کو

دبیر کے یہاں ایسا اس لیے ہوتا ہے کہ وہ اپنے بیان کو درجہ بدرجہ آگے بڑھانے کے بجائے
جستہ جستہ واقعات کو پیش کرتے چلے جاتے ہیں خواہ یہ واقعات ایک دوسرے سے متصل
ہی کیوں نہ ہوں۔ دبیر اپنے واقعات کو منطقی کڑیوں اور ضروری جزئیات سے مربوط
نہیں کرتے۔ اصل میں یہ ان کا مذہبی اعراق ہے جس کی وہ بیان کے تقاضوں کے
مطابق تحدید نہیں کرتے پاتے اور ان کے مذہبی تناظر میں یکے بعد دیگرے جو تخیلات
ان کے ذہن پر وارد ہوتے ہیں ان کے بیان کا حصہ بنتے چلے جاتے ہیں۔ اسی لیے حسین
کی مذہبی و روحانی حیثیت کے پیش نظر میکائیل و جبرئیل ان کے لشکر کو آراستہ کرتے
ہیں، ارواح انبیاء چپ و اس ایستادہ ہیں، اور فوج جن و سپاہ ملائک بھی
پیادہ ہے۔ یہ وہ مذہبی تصورات ہیں جو حسین کے روحانی مراتب سے نسبت رکھتے
ہیں لیکن بیان کے اسی تسلسل میں جب وقت عصر حسین کی شہادت کا واقعہ ہوتا ہے
تو اب ان کی بے کسی و مظلومی اور تنہائی کے تصورات سراٹھاتے ہیں۔ یہ دو مختلف النبیاء
تصورات ہیں اور ایک ہی کردار کے دو متضاد و متضادم پہلوؤں کو پیش کرتے ہیں
لیکن دبیر ان مختلف النوع تصورات کو منطقی آہنگ نہیں دے سکے کہ آخر جس
کی صف آرائی کا تجمل یہ تھا کہ ارواح انبیاء و سپاہ ملائک بھی ایستادہ تھیں
اس پر وقت عصر یہ افتاد کیوں پڑی اور حالات کی یہ تبدیلی کیوں کر واقع ہوئی۔ اس
کا جواب یہ ہے کہ دبیر اس نظم کو اپنی عقیدت اور ذہنی تلازمات کے سہارے لے کر
چلے ہیں اس لیے ”قوت تمیز“ کی رہنمائی انہیں حاصل نہیں ہو سکی ہے اس کے
علاوہ شاعر کے مخاطب بھی وہ لوگ ہیں جو واقعے کے اسباب و علل اور نتائج
کو پہچانتے ہیں اور یہی وہ خصوصیات ہیں جن کی وجہ سے دبیر کی بیشتر شاعری باوجود
قدرت زبان و بیان کے۔ فن کا درجہ حاصل نہیں کر سکی ہے۔ اس سے یہ نتیجہ
برآمد ہوتا ہے کہ دبیر شاعر زیادہ اور فن کار کم تھے۔

اس کے بعد جنگ کا آغاز ہوتا ہے۔ سوار بڑھنے شروع ہوتے ہیں۔ دبیر کے یہاں
اس کا ایک منظر ملاحظہ ہو:

فرما کے یا علی شہر صفدر ہوئے سوار ہٹ کر عقاب پر علی اکبر ہوئے سوار
عباس لے کے رایت حیدر ہوئے سوار بیس شہ سوار برابر ہوئے سوار

چالیس پیدل آگے جلو میں بہم چلے
لے کر یہ فوج لڑنے کو شاہ امم چلے

دبیر کے یہاں ایسے مقامات بہت کم آتے ہیں جہاں وہ صرف امر واقعہ سے
تعلق رکھتے ہیں اور زیادہ سے زیادہ حقیقی اور واقعے کے مطابق تصویر پیش کرنے
کی کوشش کرتے ہیں۔ زیر نظر بندہ ایسی ہی ایک مثال ہے۔ بند کے دوسرے
مصرعے میں دبیر نے محاکات سے کام لینے کی کوشش کی ہے

در ہٹ کر عقاب پر علی اکبر ہوئے سوار " اس مصرعے میں دبیر نے سوار ہونے کی کیفیت
کو اصل کے مطابق پیش کرنے کی سعی کی ہے لیکن زبان نے ان کا پوری طرح ساتھ
نہیں دیا ہے اور صرف " ہٹ کر " سے پوری کیفیت کا احاطہ نہیں ہو سکا ہے۔ پھر
بھی دبیر اس بند میں بڑی حد تک کامیاب ہیں۔

اس کے بعد فوج مخالف کا بھی ایک منظر نامہ دیکھتے چلیں :-

سب نہر سے اٹھ آئے پر بندھے گئے رہیں غم دل میں شکن ماتھے پہ اور لرزہ بدن میں
آگے وہ بڑھے چہرہ تھے جو جنگ کے فن میں قرنا کی صدا گونج گئی چرخ کہن میں

فوج آگ کے دریا کی طرح موج پر آئی
شعلوں کی طرح موج الم ادج پر آئی

اس بند سے اگر دوسرا مصرعہ نکال دیا جائے تو رزمیہ کے نقطہ نظر سے ایک کامیاب
بند ہے اور آغاز جنگ کا ایک اچھا منظر پیش کرتا ہے۔

اس کے بعد میدان جنگ میں ہماہمی، مبارز طلبی، رجز خوانی، نبرد آزمائی اور
فتمشیر زنی کا منظر شروع ہو جاتا ہے۔ لہذا اس کے بعد ہم رجز پر بحث کریں گے جیسا کہ اس

۱۔ دفتر تاتم جلد۲ مرثیہ نمبر ۱ (جب شامیوں میں صبح کی نوبت کا غل ہوا)

۲۔ ایضاً جلد۲ مرثیہ نمبر ۲ (گل گشت گلستان اجل کرتے ہیں اکبر)

پہلے کہا چکا ہے کہ رجز اردو مرثیے کا ایک منفرد جز ہے لیکن یہ جز چوں کہ رزم ہی کا ایک حصہ ہے اس لیے ہم نے بھی اسے رزم ہی کے ذیل میں رکھا ہے۔

رجز

رجز اردو مرثیے کا ایک اہم عنصر ہے۔ یہ صرف ہمارے مرثیہ نگاروں کی پیداوار نہیں بلکہ عرب و عجم میں رزم آرائی کا ایک خاص دستور رہا ہے کہ جب دو حریف مقابلے پر آتے ہیں تو ایک دوسرے پر اپنے شجاعانہ تفوق کا اظہار کرتے ہیں اردو مرثیوں میں رجز جنگ کے ایک طرفہ بیان کی طرح عام طور پر شاعر کے ہیرو ہی کا حصہ رہا ہے اور حریف مخالف کی زبان سے رجز کا اظہار شاذ و نادر ہی ہوا ہے اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ مرثیوں میں رزم کی عمومی شان یہی ہے کہ شاعر کا ہیرو تہادشمن کی پوری فوج سے جنگ کرتا ہے اس لیے رجز کا موقع صرف ہیرو ہی کو فراہم ہوتا ہے دوسری وجہ شاعر کا مذہبی جذبہ ہے۔ رجز چوں کہ فخر و مباہات کا مقام ہے لہذا شاعر کی عقیدت مانع آتی ہے کہ دشمن کو فخر و مباہات کا موقع دیا جائے۔ لیکن اپنے ہیرو کے رجز میں شاعر نے جی کھول کر اپنے جذبات کا اظہار کیا ہے۔ ملا حظہ ہو علی اکبر رجز پڑھ رہے ہیں:-

میں رونق دیں زیب عرب فخر عجم ہوں شوکت میں علی شکل میں میں فخر اہم ہوں
میں میوہ گلزار تمٹلے ارم ہوں میں بدیہ درگاہ خداوند حرم ہوں

مرنے سے مرے کنگرہ عرش ملیں گے

اس حال سے ہم آج شہیدوں میں ملیں گے

وہ کون شجر ہے کہ جو طوبی سے ہے بہتر بیخ اس کی زمیں ہے تو شاخ اس کی فلک
وہ نخل ہے خیر البشر اور شاخ ہے حیدر اور میوہ ہے اس نخل ضیا بار کا اکبر

پر شاخ ہے جس نخل کی افلاک بریں پر
تم صبح سے پھول اس کے گراتے ہو زمیں پر

بابا مراد شاہ شہدا حضرت شبیر
عمو مرا عباس ہے اللہ کی شمشیر
دو بھائی ہیں میرے مہر و خورشید کی تصویر
اک تپ میں ہے محتاج دو دوسرے شبیر

برتر ہے نسب پالنے والی کا ہم ساری
زینب ہے لقب پالنے والی کا ہم ساری

فنی نقطہ نظر سے دبیر کی شاعری کا یہ بہت بڑا عیب ہے کہ وہ موضوع کی نوعیت اور اس کے نفسیاتی تقاضوں کو فراموش کر کے اپنی ذہنی افتاد میں منہمک ہو جاتے ہیں۔ یہ دبیر کی شاعری کا وہ نقص ہے جس پر ہم گزشتہ صفحات میں متعدد بار اشارہ کر چکے ہیں۔ رجز کا مطلب حریف مقابل پر اپنی شخصی برتری اور شجاعت و تفوق کو ظاہر کرنا ہے لیکن دبیر نے ان بندوں میں اگر ہیرو کے فخر و مباہات کا اظہار کیا ہے تو خط کشیدہ حصے آہنگ کے منافی بھی ہیں۔ یہ ایک طرف تو دبیر کے مزاج کی بنیہ افتاد ہے جس کا خمیر اہل بیت کی منطومی و بیکی کے واقعات سے تیار ہوا ہے۔ اس افتاد نے رجز کے بنیہ آہنگ کو بری طرح مجروح کیا ہے۔ اس کے علاوہ دبیر واقعات کی تحدید میں بھی ناکام رہتے ہیں۔ یہاں انھوں نے حضرت علی اکبر کی زبان سے یہ مصرعہ ادا کرایا ہے ”عمو مرا عباس ہے اللہ کی شمشیر“ حالاں کہ ترتیب واقعات میں علی اکبر حضرت عباس کی شہادت کے بعد میدان جنگ میں آتے ہیں۔ اسی طرح ”بابا مراد شاہ شہدا“ واقعات کی ترتیب کے خلاف ہے۔ اس کے علاوہ یہاں جو چیز توجہ طلب ہے وہ یہ کہ دبیر نے فخر و مباہات کے لیے جن شخصیتوں کا حوالہ دیا ہے دشمنان اہل بیت نے انھیں کے خلاف صف آرائی برپا کی ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ دبیر نے یہ رجز مجلس میں اپنے سامعین کے لیے تیار کیا ہے چنانچہ جب وہ اس رجز کو لے کر آگے چلتے ہیں تو ان پر مجلسی آہنگ پوری طرح غالب آ جاتا ہے۔ ملاحظہ ہو:

دیکھیں عمر سعد کو ہے آج کیا منظور
یاں والدہ کی قید کا کیا ہوتا ہے دستور
ناگاہ صدا آئی کہ اکبر نہ رلاؤ
اس کو کھ جلی ماں کی بزرگی نہ بڑھاؤ
باہر نکل آؤں گی نہ پیار اتنا جتاؤ
رہنے دو مرے ماتھے کا لکھانہ مٹاؤ

اعدا سے سفارش مری کیوں کرتے ہو بیٹا

اب پردہ کہاں تم تو جواں مرتے ہو بیٹا

اس مذکی ٹیپ تک آتے آتے دبیر اپنے فاری کو میدان جنگ سے نکال کر اپنے
عہد کی معاشرت میں لے آتے ہیں لہذا یہ پورا بند دبیر کے عہد کی معاشرت اور ان کے
جہلیسی آہنگ کا غماز ہے۔ دبیر کی شاعری میں یہ ایسے مقامات ہیں کہ اکثر دبیر کے
حامیوں نے ان کو الحاق سے تعبیر کیا ہے ”حیات دبیر“ اور ”المیزان“ سے اس کی
مثالیں مل جاتی ہیں اس قول کا مقصد یہ نہیں کہ زیر بحث بند کو دبیر کے کسی حامی نے
الحاقی کلام بتایا ہے بلکہ مقصد یہ ہے کہ دبیر کے حامی جوابی تنقید کے دوران یہ
فراموش کر دیتے ہیں کہ ناقدین کے وہ اعتراضات جن کو دبیر کے حامی الحاق کی ڈھالوں پر
روکتے ہیں وہ دراصل دبیر کی شاعری کے بنیادی خواص سے تعلق رکھتے ہیں۔ اس طرح کے
انتہا شیلی نے بھی اٹھائے ہیں اور دبیر کے حامیوں نے اسی رد عمل کا اظہار بھی
کیا ہے۔ اس پر ہم گزشتہ صفحات میں بحث کر چکے ہیں اور اس قبیل کی بہت سی مثالیں
بھی پیش کی جا چکی ہیں نیز یہ بھی عرض کیا جا چکا ہے کہ یہ مثالیں شاعر کے مذہبی اغراق کا
نتیجہ ہیں اور جب مذہبی اغراق کا رفرما ہوتا ہے تو REASONING (دقت تمیز)
کا دامن ہاتھ سے چھوٹ جاتا ہے۔ دبیر کے کلام میں قوت تمیز کی خامی جگہ جگہ نمایاں
ہے جو کسی عہد سے مخصوص نہیں اس لیے کہ یہ شعری ارتقا کا مسئلہ نہیں بلکہ یہ دبیر کا
ایک نفسیاتی مسئلہ ہے جس کے تحت وہ مرثیے کے بنیادی مقاصد کو کہیں بھی فراموش
نہیں کر پاتے اسی کا نتیجہ ہے کہ وہ زیر نظر رجز کو پیش کرنے میں بری طرح
ناکام ہو گئے ہیں۔ ہو سکتا ہے اس بحث کے جواب میں جناب بانو کے مکالمے کا جواز
کر بلا کے حقیقی واقعات و کیفیات کی روشنی میں تلاش کیا جائے لیکن ایسی کسی کوشش
سے قبل یہ طے کر لینا بھی ضروری ہے کہ آیا یہاں واقعے کی تاریخی صداقت درکار ہے
یا وہ صداقت جو کسی واقعے کے عمومی تصور سے پیدا ہوتی ہے۔ جہاں تک ثانی الذکر
صداقت کا تعلق ہے تو رجز کے اس موقع پر جناب بانو کا مکالمہ کسی تجربے اور

مشاہدے کا ساتھ نہیں دیتا۔

اس کے بعد ایک موقع پر جناب عباس کا رجز ملاحظہ ہو:-

حملے میں ہے میرا فرس تیز قدم شیر روباہوں کا خوں پینے کو شمشیر دوم خیر
ناوک ہے مرا شیر اسناں شیر، علم شیر بابا مرا اللہ کا شیر اور میں شمشیر

خیر شکن اس عہد کا ہوں صف شکنی میں

جو ہر مرے کھل جائیں گے شمشیر زنی میں

اعجاز کے گل کھلتے ہیں گلشن میں ہمارے ہر قطرہ گہر بنتا ہے معدن میں ہمارے

سرکٹنے میں پھرتے ہیں قدم زن میں ہمارے شیر آن کے چھپے ہیں امن میں ہمارے

ہے قہر خدا تیغ دم حارب ہماری

گردوں کے سپر سے نہ رکے ضرب ہماری

سابق کے مقابلہ میں یہ رجز کی ایک بہتر مثال کہی جاسکتی ہے جس میں زبان و بیان طرز

ادا، جوش و خروش، اور تفاخر کے وہ سارے انداز موجود ہیں جو دشمن پر تفوق ظاہر

کرنے کے لیے ضروری ہوتے ہیں۔ اس کے علاوہ اس رجز کے پس منظر میں جناب عباس

کی شخصیت بھی نمایاں ہو جاتی ہے لہذا جس شان و شوکت، گھن گرج، اور طعنان کے ساتھ

یہ رجز ادا ہوا ہے وہ اس تصور کے عین مطابق ہے جو جناب عباس کی شخصیت سے

مطابقت رکھتا ہے۔ زبان میں جوش اور دبدبہ نیز عظمت و وقار کے پہلو خاصے نمایاں

ہیں۔ غرض ان بندوں کو دبیر کے یہاں رجز کی ایک نمائندہ مثال کہا جاسکتا ہے جو سکا

ہے ایسا اس لیے ہو کہ مرثیوں میں جناب عباس کا تصور ایک شجاع کا تصور ہے اور عام طور

پر مرثیوں میں ان کے اسی شجاعانہ تصور کو اجاگر کیا گیا ہے۔ جب کہ امام حسین، علی اکبر

اور حضرت قائم وغیرہ کی شخصیتوں کے ساتھ ان کی مذہبی حیثیت کا تصور بھی کارفرما ہوا

ہے۔ چنانچہ آگے امام حسین کا رجز ملاحظہ ہو:-

میں ہوں مکین و دشمنی ہر مکاں کا فخر
شیر خدا کا لال ہوں نوشیرواں کا فخر
کوثر کی آبرو ہوں اور اہل جنات کا فخر
کعبے کا نور عرش کا اوج آسماں کا فخر

نام و نسب سے قدر عجم اور عرب کی ہے

رونق ہماری ذات سے نام و نسب کی ہے

روشن پدر کا زور ہے دنیا و دین پر
شدر تھے جسٹیل کے طہج کہ تین پر
چاہوں تو بیٹھے بیٹھے اک انگلی سے زین پر
گردوں کی ڈھال چیر کے رکھیں زین پر

ہم نو بہار گلشن صبر و ثبات ہیں

ہم شہ سوار تو سن والے عادیات ہیں

برجوں کو اپنی مہر سے شمس و قمر ملے
دریا کو اپنی چاہ سے لال و گوہر ملے

بے پر نے مس کیا جو ہمیں بال و پر ملے
فطرس کے ذہن میں یہ رتبے تھے پر ملے

اس رتبے کا اسی پہ فقط خاتمہ ہوا

آزاد کردہ پسر فاطمہ ہوا

کی ہل آئی خزانے عطا ہم کو بھوک میں
ناد علی بھی بھیجی ہے جنگ تبوک میں

عالم کے پردہ پوش ہیں ہم بھول چوک میں
ہم خضر سے زیادہ ہیں سبے سلوک میں

گویا شجر ہوئے ہیں ہماری صفات میں

بڑے ہیں سنگر نیرے مرے جد کے ہات میں

مطلب ہر ایک حق کی عنایت سے بن گیا
خطبہ ہمارا نام امامت سے بن گیا

محضر نسب کا مہر نبوت سے بن گیا
امت کا کام میری شہادت سے بن گیا

جو ہر جو حرب ضرب کے ہیں کھل ہی جائیں گے

اب تیغ دو زباں کی زبانی سنائیں گے

امام حسین کے اس رجز کو سمجھنے کے لیے ان کی شخصیت کو سمجھ لینا بہت ضروری ہے

اس سے پہلے جناب عباس کا رجز نقل ہو چکا ہے اور یہ بھی کہا جا چکا ہے کہ مرثیوں میں

۱۔ دفتر باقم جلد مرثیہ نمبر ۱ (جب شامیوں میں صبح کی نوبت کا غل ہوا)

جناب عباس کی شخصیت کا تصور شجاعت و بہادری کے پس منظر میں واقع ہوتا ہے چنانچہ ان کی شخصیت کا یہ تصور رجز کے رزمیہ آہنگ سے نمایاں ہے اس کے برعکس حسین کی شخصیت کا تصور ایک جری اور شجاع کا تصور نہیں ہے بلکہ ایک امام وقت کا تصور ہے یا یوں کہیے کہ حسین کی شجاعانہ حیثیت پر امام وقت کی حیثیت غالب ہے اس لیے امام حسین کی زبان سے اگر ایسا ہی جزا دا ہوتا جیسا کہ جناب عباس کی زبان سے ادا ہوا ہے تو رزمیہ کے نقطہ نظر سے گونا گونا گونا لیکن اس طرح شخصیت کا اصل پرتو نہ جھلک پاتا۔ خصوصاً اس لیے بھی کہ امام کی حیثیت میں حسین کا مشن جرأت و بہادری کا اظہار نہ تھا بلکہ تبلیغ حق تھا۔ اس مناسبت سے ان کے رجز میں زیادہ زور اسی حقیقت کے اظہار پر دیا گیا ہے۔ اس تناظر میں حسین کی شخصیت پوری طرح نمایاں ہے۔ بیان پر اصلیت کا رنگ غالب ہے تاہم امام حسین کے اس خاکے میں شجاعت و بہادری کا جو رنگ ہے وہ اس ٹیپ میں کھل جاتا ہے۔

جو ہر جو حربے ضرب کے میں کھل ہی جائیں گے

اب تیغ دوزباں کی زبانی ستائیں گے

اوپر رجز کی تین مثالیں پیش کی گئیں۔ ایک رجز علی اکبر کا، ایک جناب عباس کا اور ایک امام حسین کا۔ ان تینوں مقامات پر دبیر کے لاشعور کی تہیں کھلتی رہی ہیں جو تاریخی اور مذہبی واقعات و تصورات نے پیدا کی ہیں۔ لاشعور کی یہ تہیں جب کبھی شروع ہوتی ہیں تو شعور پر غالب آ جاتی ہیں۔ اس موقع پر یہ تہیں اگر حالات سے مطابقت رکھتی ہیں تو بیان کا میاب ہو جاتا ہے جس کی مثال امام حسین اور حضرت عباس کا رجز ہے کہ یہاں شخصیتوں کے لاشعور کا خاکے اپنے حالات کے عین مطابق واقع ہوئے ہیں جب کہ علی اکبر کا خاکہ حالات سے عدم مطابقت کے سبب ناکام ہو گیا۔ دبیر کے لاشعور کی روئیں ان کے کلام پر بہت زیادہ اثر انداز ہوتی ہیں اور وہ زیادہ تر شعور کی گرفت سے آزاد رہتی ہیں اس وجہ سے دبیر کہیں کامیاب اور کہیں بری طرح ناکام ہو جاتے ہیں جیسا کہ اس مصرعے سے عیاں ہے۔

”امت کا کام میری شہادت سے بن گیا۔“

اس سلسلے میں ایک مثال حریف مقابل کے رجز کی بھی ملاحظہ ہو۔ اگرچہ دشمن کے رجز کی مثالیں کم یا ب ہیں لیکن کامیاب ہیں۔

برجھوں ہلاکے نیزوں کو اچھلا وہ بد گھر گہر زین سے اٹھا کبھی بیٹھا وہ زین پر
دکھلائے ضرب تیغ کے فن تیر کے ہنر بولا ہنروران عرب میں ہوں نامور

سرتاج سرکشان حجاز و عراق ہوں

شمشیر کے اور نمیزے کے فن میں طاق ہوں

شہر ہے میرے نام کا ساری خدائی میں شہ زور نام لیتے ہیں میرا دہائی میں
بے مثل ہے یہ تیغ شرر و صفا میں یہ سر پر گر راتی ہے تن سے لڑائی میں

شہباز تیر وہ ہیں کہ جب پر ہلاتے ہیں

عنقائے مغربی کے لہو میں نہاتے ہیں

اس مثال سے پتہ چلتا ہے کہ دبیر کبھی حریف کی زبان سے رجز ادا کرتے ہیں تو اس کا کتنا اہتمام کرتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ دبیر نے اپنے عقائد کو محفوظ رکھتے ہوئے دشمن کی زبان سے وہ رجز ادا کرایا ہے جو اس کے حسب حال ہے اور حقیقت یہ ہے کہ رجز کا حقیقی انداز بھی یہی ہے اور اس رجز کی کامیابی کا راز بھی دبیر کا وہی مقصد بیان ہے کہ وہ کسی واقعے کی انتہائی کیفیت کو پیش کرنے کی کوشش کرتے ہیں لہذا یہاں حریف کی قوت و سرکشی کے مظاہرے میں اس انتہائی کیفیت کو ملحوظ رکھا گیا ہے جس کا دوسرا مقصد اس کے مقابل اہل بیت کی بے کسی و مظلومی کو نمایاں کرنا ہے۔ حاصل بحث یہ کہ دبیر نے رجز نامے رزمیہ نقطہ نظر سے نہیں بلکہ شخصیتوں کے پس منظر میں لکھے ہیں۔ نتیجے میں کم ہی کامیاب ہوئے ہیں۔

نبرد آزمائی

اردو مرثیوں میں رجز کے بعد باقاعدہ جنگ شروع ہو جاتی ہے اس جنگ کی ابتدا نبرد آزمائی سے ہوتی ہے جو ترتیب واقعات کے عین مطابق ہے لیکن مرثیوں میں عام طور پر 'نبرد آزمائی' رزمیہ کا لازمی حصہ نہیں ہے، الا یہ کہ شاعر اس کا التزام کرے۔ دبیر اس کھیلے کا استثنا نہیں ہیں یعنی مجموعی طور پر تو دبیر کے مرثیے نبرد آزمائی کو پیش نہیں کرتے البتہ چند منتخب مرثیے ایسے ضرور مل جاتے ہیں جہاں انھوں نے 'نبرد آزمائی' کو بھی اپنی زرم نگاری کا موضوع بنایا ہے اور اس کا حق ادا کرنے کی کوشش کی ہے بلکہ وہ اپنی اس کوشش میں بہت حد تک کامیاب بھی ہیں۔ ذیل میں اس کی کچھ مثالیں پیش کی جاتی ہیں۔ ملاحظہ ہو علی اکبر جنگ کر رہے ہیں:-

شہباز اجل نے پرو بال اپنے کیے باز یعنی کہ عقاب ان کا ہوا ماٹل پرواز
دشمن نے کیا حربہ تیغ شرانداز یاں ڈھال ہوئی سر کی حفاظت سے سرفراز
اک پھول میں بھی پھل نہ لگا تیغ شقی کا

کہیے نہ سپر قلعہ تھا وہ نادر علی کا
اکبر نے کہا سیکھ ابھی تیغ لگانا لے دیکھ مری ضرب مرا ہاتھ اٹھانا
ہاں تیغ مری آئی ارے سر کو بچانا اس کہنے میں نے سر تھانہ گردن تھی نہ شاننا
دم تن سے نہ نکلا کہ وہ چھپنے کی گھڑی تھی
ڈرے نہ اجل آئی کہ تلوار کھڑی تھی

دبیر کے یہاں نبرد آزمائی کی یہ ایک اچھی مثال ہے جس میں بہت حد تک باہم مقابلہ آرائی کی کیفیت کو پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اگرچہ یہ بھی حقیقت ہے کہ دبیر اپنے مخصوص رنگ شاعری یعنی خیال آرائی سے بھی نہیں چوڑے ہیں جس کی وجہ سے کہیں معنی و مفہوم کی تہہ داری بھی پیدا ہو گئی۔ اس تہہ داری کو دونوں بندوں

کی ٹیپ میں محسوس کیا جاسکتا ہے۔ بہر حال یہ دونوں بندہ برو آزمائی کے ایک
منظر کو ضرور پیش کرتے ہیں۔ اس کے بعد:

دو اور یلِ روم بڑھے جھوم کے اک بار۔ یا جوج سے دستار بدل زال کے غم خوار
دو گھوڑوں پہ یا پر یوں پہ آسید کے اہوار۔ تلوار بلا، نیزہ غضب، ڈھال شب تار
مغفر نہ تھے سر پر جو وہ مغرور دھڑے تھے

الٹے ہوئے دلوہے کے تنور دھڑے تھے

پہونچے جو قریب آئے چپ اس کج رو۔ یک مرتبہ دو بھلیوں کے ڈالے دو پر تو
یاں ہاتھوں میں پھرنے لگے خورشید و مہ نو۔ وہ تیغوں کی ضربت وہ سندوں کی نواؤں

دو تیغوں نے کچھ رنگ سپر دور کیا تھا

مودیدہ جوہر کے لیے سرمہ لیا تھا

دو دیوؤں نے کی ایک سیماں سے لڑائی۔ رو کی سپر اس سمت ادھر تیغ لگائی
تلوار ادھر کو گئی تو یاں سپر آئی۔ کاندھوں پہ فرشتوں کا وظیفہ تھا دہائی

دونوں طرف اک بار صفائی نظر آئی

نے ہاتھ نہ تیغیں نہ کلائی نظر آئی

گھوڑے کی عنان باندھ لی اکبر نے کمر سے۔ زانو کے تلے تیغ و سپر رکھ لی ہنر سے
اور دونوں کی گردن لی ادھر اور ادھر سے۔ سر ایک کا ٹکڑا نے لگے ایک کے سر سے

اکبر کے تصرف میں خدائی نظر آئی

جنگل میں پہاڑوں کی لڑائی نظر آئی

مولانا شبلی نے بلاغت سے بحث کرتے ہوئے لکھا ہے:-

"بلاغت کا ایک نازک موقع وہاں پیش آتا ہے جہاں حریف مقابل

کا ذکر کرنا مقصود ہوتا ہے اور دشمن کو حقیر اور ذلیل ثابت کیا جائے

تو اس کے مقابلے میں فتح مندی کا مرتبہ گھٹ جاتا ہے اور شان و

شوکت دکھائی جائے تو مذہبی خیال کے خلاف ہوتا ہے

واقعہ یہ ہے کہ مرثیہ نگار کے لیے یہ بڑا نازک مقام ہوتا ہے۔ خصوصاً اس لیے کہ مرثیہ نگار کا مقصد مذہبی شاعری کا حق ادا کرنا ہے اس لیے عقیدت کا تحفظ اس کا پہلا فریضہ ہے۔ بنیادی طور پر اس کا مقصد رزم نامے ترتیب دینا نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ زیر نظر بندوں میں حریفانِ مقابل کی جو تصویر پیش کی گئی ہے وہ اگر ایک طرف شاعر کی عقیدت کا دوسرا رخ ہے تو رزمیہ کے نقطہ نظر سے حیرت و استعجاب پیدا کر کے دل چسپی کا باعث بھی ہے۔ مزید یہ کہ حریفوں کی ہیئت و شمائل کو جس انداز سے پیش کیا گیا ہے اس نے نفرت و برأت کے جذبات کو بھی بیدار کیا ہے جس کا ایک سبب یہ ہے کہ یہ فوج مخالف کے دو پہلوان ہی نہیں بلکہ حق کے مقابل باطل کے بد ہیئت کردار بھی ہیں اور یہاں مرثیہ نگار کا مقصد باطل کی اسی ہیئت کو پیش کرتا ہے۔ اس کے علاوہ دو پہلوانوں کے ساتھ علی اکبر کی لڑائی کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ اس سے پیدا شدہ حیرت و استعجاب دراصل رزمیہ کی جان ہے اور ایسے ہی واقعات سے ہیرو کی شخصیت حریفوں کے مقابلے میں نمایاں ہوتی ہے تنقید کے اس اصول کے پیش نظر دبیر اپنے اس بیان میں بڑی حد تک کامیاب ہیں لیکن یہی وہ مقام ہے جہاں شاعر کو زیادہ حزم و احتیاط کی ضرورت پیش آتی ہے تاکہ بیاباں غیر متوازن ہو کر کسی گمان یا احتمال کا باعث نہ ہو اور دبیر چوں کہ اپنے بیان میں انتہا پسند واقع ہوئے ہیں لہذا اس جھونک میں جب وہ حد سے آگے بڑھتے ہیں تو ان کے مرتعے بگڑنے شروع ہو جاتے ہیں۔ زیر نظر مثال کی بھی یہی کیفیت ہے شروع کے تین بندوں میں دبیر نے دونوں پہلوانانِ روم اور ان کی لڑائی کے بیان میں جو حیرت و استعجاب کی کیفیت پیدا کی ہے اس سے قاری کی دلچسپی میں اضافہ ہوتا ہے نیز نبرد آزمائی کا ایک اچھا منظر کھل کر سامنے آتا ہے۔ اس منظر میں گھوڑوں کی دوادو، تلواروں کے وار، ڈھال پران کی راک ایسے واقعات ہیں جنہوں نے اس میں رنگ بھرا ہے لیکن جب دبیر آخری بند پر آتے ہیں

گھوڑے کی غنایاں باندھ لی اکبر نے کمر سے زانو کے تلے تیغ دوسرے رکھ لی ہنر سے

اور دونوں کی گردن لی ادھر اور ادھر سے سر ایک ٹکرانے لگا ایک کے سر سے
 تو یہاں ایک حقیقی منظر پر اور ان کی کیفیت کا احساس ہونے لگتا ہے اور حیرت مسرت
 میں تبدیل ہونے کے بجائے خوف سے قریب تر ہو جاتی ہے۔ کلیم الدین احمد نے لکھا
 ہے کہ ”اگر شاعر جذبہ مذہبی سے بے اختیار نہ ہو اور اگر ان واقعات کے
 تصور سے اتنا بے قرار نہ ہو کہ اختیار سے باہر ہو جائے تو زیادہ کامیاب ہو سکتا ہے۔
 کلیم الدین کا یہ اعتراض مین پر ہے لیکن واقعہ یہ ہے کہ رزم پر اس کا زیادہ اطلاق
 ہوتا ہے۔ یہ دراصل شاعر کے مذہبی جذبات ہیں جنہوں نے رزمیہ کے ایسے مرتعے
 پیش کیے ہیں جس کی مثال اوپر کے چاروں مصرعے ہیں۔ ان مصرعوں سے ہیرو کی فتح مندی
 کا وہ مرتبہ بھی گھٹ جاتا ہے جس پر شبلی کے خیال کا اوپر حوالہ دیا گیا ہے۔ اس سلسلے میں ایک
 اور مثال ملاحظہ ہو۔ یہاں دیر پہلے سے زیادہ کامیاب ہیں۔

ناگاہ پردے سے ایک تہمتن بڑھا ادھر بد قوم و بد شاکل و بد خو و بد سیر
 کچ فہم و کچ کلاہ کچ انداز کچ نظر آنکھوں سے یہ عیاں تھا کہ گلخن میں شعلہ ور

قسمت میں جو عذاب جہنم زیادہ تھے

آنکھوں کے در یہ دو درِ دوزخ کشادہ تھے

عروج ابن عوق سے پہلے تھا قد میں زیادہ تر کالا تھا اس قدر کہ کہے دیو الحذر

منہ پر جھلم بدن میں زرہ خود زیب سر اک دوش پر کمان تو اک دوش پر سپر

زنجیر سے تھا چست کمر کو کیے ہوئے

باگ اک میں ایک ہاتھ میں نیزہ لیے ہوئے

اس شان سے وہ اہرمن لشکر و غا آیا جو روبروئے سلیمان کمر بلا

پریاں سروں کو پیٹ کر کرنے لگیں بکا زہرا کا چاند اور یہ گہن و امصبتا

۱۔ ملاحظہ ہو ”اردو شاعری پر ایک نظر ص ۲۵۱“

۲۔ مرقیہ ہائے مرزا دبیر جلد ۱ (اے فکر نظم آمد مضمون کا وقت ہے)۔

جن کہتے تھے جو حکم شہ خوش خصال دیں
اس کو اٹھا کے قاف کے دریا میں ڈال دیں

پھر دونوں سمت نیزہ آتش فشاں حلے یوں گتھ گئے کہ برسوں کے بھڑے ہوئے
یوں زد کی رہی جیسے ہم رفع ہوں خجلے چنگاریوں سے پڑ گئے گردوں میں آبلے
نایاب تھا یہ نیزہ تو وہ انتخاب تھا

وہ تھا زباں دراز یہ حاضر جواب تھا

جلی سے جلی آ کے ملی اور بھڑ گئی گہہ چھٹ گئی سناں سے سنا گاہ لڑ گئی
چلائی جنگ صلح کی صورت بگڑ گئی صرصر کو اپنی جان کی اس وقت پڑ گئی

جھڑ جھڑ کے چار سو جو شرارے چمک گئے

نڑوں کے بدلے دھوپ میں تارے چمک گئے

ظالم تو کیا وہ نیزہ بھی بر حصوں پھل پڑا غالب ہوئی گرہ بہ گرہ پھل پھل پڑا
ابرو کی شکل نیزے میں ظالم کے بل پڑا بل نیزہ بازیوں کا بھی سر سے نکل پڑا

سہا ہوا تھا نیزہ شقی بے حواس تھا

پھل اس قدر دبا تھا کہ بوڑی کے پاس تھا

پھینکا شقی نے نیزہ کو جھجلا کے ناگہاں ترکش سے تیر کھینچا تو لی دوش سے کہاں
اک دفعہ لیس ہو کے کہا آپ سے کہ ہاں نیزے سے پنج گئے تو نہیں تیر سے ماں

آہن ہو یا کہ سنگ ہو منہ موڑتا نہیں

یہ طائر خیال کو بھی چھوڑتا نہیں

ناوک ابھی کہاں سے ہوا تھا نہ واں جدا رہ رہ کے گوشے گوشے سے شکر نے دی صدا
ابرو کمان فاطمہ زہرا پہ میں فدا اک ضرب کبج سے کیا یہ زور حق ادا

دو کر کے ایک ایک کو جو ہر دکھا دیا

تیر و کمان و چلہ کو شمش پر بنا دیا

گر زگراں اٹھایا شقی نے بصد غضب چاہا کرے حوالہ فرقہ شہ عرب

غالب ہو تو حق پہ سیاہی کفر کب پایا نہ ایک وار کا اس بے ادب نے ڈھب

گر زگراں بھی لقمہ شمشیر ہو گیا

گو شکل میں تھا پیش مکر زیر ہو گیا

ناری حسد کی آگ میں جلتا ہوا چلا سج دھج ہر اک قدم پہ بدلتا ہوا چلا

روباہ مثل شیر سنبھلتا ہوا چلا باطل جلو میں ہاتھ کو ملتا ہوا چلا

آئی فنا قریب بقا دور ہٹ گئی

وہ اس طرف بڑھا کہ ادھر ٹکھٹ گئی

تلوار کا شقی نے کیا شاہ دیں پہ وار حضرت نے روک لی رخ اقدس ذوالفقار

تیغ علی کی دھار پہ اس کی پڑی جو دھار دندانے تیغ میں ہوئے یک لخت آشکار

آری بنی جو تیغ تو عاری لعیں ہوا

گردن پہ سر تو زین پہ بھاری لعیں ہوا

سردار کل کی تیغ دوسرے اٹھایا سر دست اجل کی شکل ادھر سے بڑھی اُدھر

مغفر پہ بیٹھی کاسر سر میں کیا گزر گردن میں تیری اور ہوئی سینے میں غوطہ ور

آئی لکر میں تنگ کے نیچے اتر گئی

گھوڑے کو اور سوار کو چوڑنگ کر گئی

مولانا شبلی نے انیس کی رزم نگاری پر بحث کرتے ہوئے لکھا ہے کہ

”مرزا دبیر یہ واقعہ (معرکہ آرائی) اس طرح لکھتے ہیں کہ یہ اندازہ نہیں ہوتا کہ

حریف نے فن جنگ کے کیا کیا ہنر دکھائے“ اس چیز کی کمی نہ صرف دبیر کے

یہاں بلکہ عام طور پر مرثیہ نگاروں کے یہاں پائی جاتی ہے۔ مرثیوں میں رزم کی عمومی

شان تو شمشیر کی ہنگامہ آرائی سے عبارت ہے اور مولانا شبلی نے انیس کے کلام

سے جو مثالیں پیش کی ہیں وہ بھی منتخب مثالیں ہیں اگر مولانا شبلی تلاش و جستجو

سے کام لیتے تو دبیر کے یہاں بھی ان کو ایسی مثالیں مل سکتی تھیں جہاں انھوں نے

باہم معرکہ آرائی کے خوبصورت مرقعے پیش کیے ہیں۔ عام طور پر جملہ فنون جنگ کا اظہار
نبرد آزمائی ہی میں ہوتا ہے اور اس کی مثالیں انیس و دبیر دونوں کے یہاں کیا
ہیں اور جو مثالیں ہیں وہ منتخب ہیں چنانچہ زیر بحث بند بھی ایسی ہی ایک منتخب
مثال ہے جہاں دبیر نے باہم نبرد آزمائی کا ایک واضح نقشہ پیش کرنے کی کامیاب
کوشش کی ہے اور اس کے ایک ایک فرد کو جس تفصیل و ترتیب کے ساتھ پیش کیا ہے
مثلاً نیزہ، تیروکمان، گرز اور شمشیر و ڈھال وغیرہ تو اس سے شبلی کے مذکورہ بالا
قول کی نفی ہوتی ہے خصوصاً آخری دو بند زیادہ توجہ طلب ہیں جن میں تلوار کا بلند
ہونا، مغرب پر پڑنا، سر کاٹ کر گردن تک پہنچنا پھر تنگ سے گزر کر گھوڑے کو
دو کر دینا ایک ماہر کی تیغ زنی کے وہ مختلف منازل ہیں جن سے گزر کر تیغ زنی کا عمل
مکمل ہوا ہے۔ دوسری بات یہ کہ ایک شاعر کی حیثیت سے دبیر اپنے جذبہ مذہبی
سے مغلوب بھی نہیں ہو گئے ہیں۔ حالاں کہ ایسا ان کے یہاں بہت کم ہوتا ہے اس
سلسلے میں یہ بند توجہ چاہتا ہے۔

پھر دونوں سمت نیزہ آتش نشاں چلے یوں گتھ گئے کہ برسوں کے بچھڑے ہوئے
یوں زد کی رد تھی جیسے ہم رقع ہوں گئے چٹکار یوں سے پڑ گئے گردوں میں آبلے

نایاب تھا یہ نیزہ تو وہ انتخاب تھا

وہ تھا زباں دراز یہ حاضر جواب تھا

اس میں طرین کا بیان جتنا متوازن ہے ایسا دبیر کے یہاں بہت ہی کم ہوتا ہے حقیقت
یہ ہے کہ رزمیہ کے نقطہ نظر سے یہ دبیر کا ایک نمائندہ بند ہے جس میں دبیر نے دونوں
حریفوں کے درمیان جنگی توازن کو برقرار رکھا ہے اور حریف کو جس طرح بدرجہ
زیر ہوتے ہوئے دکھایا ہے اس سے واقعے کے اپنے فطری ارتقا کو محسوس کیا جاسکتا
ہے اس طرح نہ تو فتح مندی کا مرتبہ گھٹ گیا ہے نہ کسی مادرائی کیفیت کا احساس
ہوتا ہے گویا یہاں دبیر نے تخیل سے کم اور مشاہدے سے زیادہ کام لیا ہے
دبیر کے یہ بند رزمیہ کے ان چند مقامات میں سے ایک ہیں جن سے دنیا کے عظیم

رزم نامے ترتیب دیے جاسکتے ہیں۔

نبرد آزمائی کے سلسلے میں دبیر کے یہاں سے ایک اور مثال باقی ہے گو یہ بھی ایک کامیاب مثال ہے لیکن یہاں دبیر کی زبان و بیان کے جوہر زیادہ کھلے ہیں یہاں انھوں نے تشبیہ و استعارہ اور خیال آرائی سے خاصا کام لیا ہے اس پر بھی نبرد آزمائی کو پیش کرنے کی ایک اچھی کوشش ہے۔ ملاحظہ ہو امام حسین جنگ کر رہے ہیں۔

جھوماسپر کو روک کے منہ پر وہ روسیاہ جیسے شب فراق میں عاشق کا دود آ رہا
واں سے بڑھا سپیدہ صبح حسام شاہ کی دھمال میں وہ راہ کہ تیغ اس کی بولی آہ

کو سوں تھا غل سپر جو کٹی بد صفات کی

صبح ہے کہ دور جاتی ہے آوازیات کی

اس نے بھی حملہ غالب کو نین پر کیا تیغ دوسر کی ضرب بنے حربوں کو سر کیا
گرز گراں کے پیش کو زیر و زبر کیا شمشیر کو اس نے طائر بے بال پر کیا

سہا یہ ترکش اس کا کہ سب تیر گر پڑے

کانپا یہ پھیل کہ جو ہر شمشیر گر پڑے

خیمہ کشا کا زور کیا شہ نے آشکار لائے جھکا کے تیغ سوئے تنگ راہوار
رکھ کر شکم فرس کا سر نڈک ذوالفقار اونچی جو تیغ کی تو اٹھ آیا معہ سوار

پھر خود مثل رنگ پریدہ ہوائی تھا

خود ایک طرف زرہ کا بھی دیدہ ہوائی تھا

دبیر کے یہاں نبرد آزمائی کی یہ بہت غنیمت لیکن منتخب مثالیں ہیں۔ ایسا تو نہیں کہ دبیر کے یہاں درزم آرائی کی یہ عمومی شان ہو یا رزم آرائی کو انھوں نے اکثر اسی انداز میں پیش کیا ہو لیکن یہ تنہا دبیر کی شاعری ہی کا نقص نہیں ہے بلکہ اردو مرثیے عام طور پر جنگ کی ان جملہ تفصیل سے محروم ہیں جن کا تذکرہ شبلی نے

(۱۔ دفتر ماتم جلد مرثیہ نمبر ۱) جب شامیوں میں صبح کی نوبت کا غل ہوا۔

کیا ہے۔ پھر بھی مشقے نمونہ از خروارے، دبیر کے یہاں کامیاب مثالیں مل جاتی ہیں۔

تلوار

اوپر ذکر کیا جا چکا ہے کہ اردو مرثیوں میں رزم کی عمومی شان شمشیر زنی سے عبارت ہے اور یہ شمشیر زنی وہ نہیں ہے جس کا تصور ایک عام قاری کے ذہن میں ہو سکتا ہے بلکہ حقیقت یہ ہے کہ یہاں تلوار کے بجائے شاعر کی خیال آرائی کا سکہ چلتا ہے۔ یہ موضوع شاعر کی مضمون نگاری کا ایک وسیلہ ہے اس وسیلے سے شاعر نے اپنی قوتِ تخیل اور صنائعِ بدائع کے وہ جوہر نمایاں کیے ہیں کہ باید و شاید۔ اس مضمون آرائی کا کمال یہ ہے کہ رزم میں بزم کی جلوہ گری نظر آتی ہے۔ من جملہ اس حقیقت کے کہ شمشیر کے چلنے سے زمین و آسمان کے درمیان ایک ہنگامہ کارزار برپا رہتا ہے لیکن میدانِ جنگ سے بہت دور۔ نتیجہ یہ کہ نہ تو تیغ زنی کے اوصاف کھلتے ہیں اور نہ میدانِ جنگ کا کوئی نقشہ سامنے آتا ہے۔

ایک عام خیال یہ ہے کہ اردو مرثیوں نے رزمیہ کی کمی کو پورا کیا ہے اور رزمیہ پر بحث کرتے ہوئے ہم نے بھی یہی نتیجہ اخذ کیا تھا کہ اردو مرثیہ اپنی ارتقا یافتہ صورت میں رزمیہ ہے ایک نہیں۔ اور جب ہم اس رزم کی تعریف کرتے ہیں تو جنگ کی ان تمام تفصیل کو پیش نظر رکھتے ہیں جو فنونِ جنگ کے جملہ پہلوؤں کا احاطہ کرتی ہیں لیکن اردو مرثیوں کا اگر بالاستیعاب مطالعہ کیا جائے تو چند مرثیہ نگاروں کے یہاں چند منتخب مقامات ہی ایسے مل سکتے ہیں جو رزمیہ کی نمائندگی کے اہل ہوں ورنہ مرثیوں میں رزم کا ایک معتد بہ حصہ شاعری کے ان خارجی لوازم سے بھرا پڑا ہے جو صرف زبانِ بیان کے جوہر کا پتہ دیتے ہیں لیکن جنگ کے کسی نقشے کو پیش نہیں کرتے۔ مزید یہ کہ شمشیر کا عمل بھی یک طرفہ ہے یعنی صرف ہیرو کی شمشیر سرگرم عمل نظر آتی ہے۔ اس طرح شاعر اپنی لفاظی سے ایک ہوائی قلعہ تعمیر کرنے میں تو کامیاب ہو جاتا ہے لیکن بیانیہ شاعری کے تقاضے ناکام ہو جاتے ہیں۔ اس بحث کے ثبوت میں ہم دبیر کے یہاں سے

ایک ایسی ہی مثال پیش کر رہے ہیں جو اس موضوع پر ایک نمائندہ مثال ہے۔

داسن کو ذوالفقار سنبھالے ہوئے چلی سانچے میں پھل کے فتح کو دھکا ہوئے چلی

جوہر کی انکھڑیوں کو نکالے ہوئے چلی نابوں کی زلف دوش پہ ڈالے ہوئے چلی

کھنچ کر چلی یہ چال نئی اشقیاء کے ساتھ

ہفتاد ہاتھ بڑھ گئی ناز و ادا کے ساتھ

آنکھیں زمرہ کی تیغ پہ گردیدہ ہو گئیں مانند گاہ بر چھیاں کا ہیدہ ہو گئیں

سہمی کمانیں دوش پہ پسیدہ ہو گئیں تیغیں سمٹ کے قبضوں میں پوشیدہ ہو گئیں

حربے تو ہاتھ سے گرے ہاتھ آستین سے

سرتن سے پانوں سے رن اٹھا زمین سے

شانی کباب تھے یہ ہوئی جب شرفشاں اہل تارین کے ہرن رن سے تھے رواں

مصری نہ بات کر سکے یوں قطع کی زباں بُت بن کے گبرہ گئے پتھر اٹیں پتلیاں

زردار زرد ہو کے گئی اشرفی ہوئے

نہرائی خاک ہو کے گل ارمنی ہوئے

ان بندوں کو ملاحظہ کیجیے اور ان ترکیبوں پر غور کیجیے۔ جوہر کی انکھڑیاں نابوں کی

زلف، ناز و ادا یا خط کشیدہ الفاظ کی رعایتیں خصوصاً آخری بند میں ضلع جگت کا

کمال اس شمشیر زنی کے وہ بنیادی اوصاف ہیں جن کی وجہ سے کسی رزمیہ آہنگ کے

بجائے ایک غنائی یا مدحیہ آہنگ نمایاں ہوتا ہے۔ ان بندوں میں بجز اس کے کہ یہ

سارے مضامین تلوار کی توصیف میں بیان کیے گئے ہیں اور کوئی چیز ایسی نہیں جو

رزمیہ کے تصور پر دلالت کرتی ہو۔ اس لیے یہ کہنا حق بجانب ہو گا کہ اردو مرثیوں کے

یہ مقامات رزمیہ کی کمی کو ہرگز پورا نہیں کرتے البتہ ان سے لکھنؤ اسکول کی نمائندگی

ضرور ہوتی ہے چنانچہ ایک مثال اور ملاحظہ ہو :-

رتی پہ جوئے تیغ نے کی جستجوئے فوج طوفاں کی طرح بہہ گئی یہ موج سسکے فوج
دل کیا تھے پانی پانی ہوئی آبروئے فوج ٹھیل نہ آب تیغ کہیں جز گلوئے فوج

اترا گلے سے جس کے تو دم اس کا چڑھ گیا
قد گھٹ گیا سفر کی طرف پاؤ بڑھ گیا

دریا گھٹا حسام دو پیکر کے گھاٹ سے زندوں نے کی تلاش کھن اس پاٹ سے
لشکر نے ہاتھ دھوئے لڑائی کے ٹھاسے اک دم بھی خیر سے نہ کٹا اس کی کاٹ سے

تلوار تھی کہ قہر خداوند پاکٹ کا

طوفاں ہوا کا آگ کا پانی کا خاکٹ کا

یہ مغز تک اتر گئی سر کو خبر نہ تھی تھی عین آنکھ پہ یہ نظر کو خبر نہ تھی
کھولی گرہ پہ موئے لکر کو خبر نہ تھی یہ بتا وہ تھی کہ خبر کو خبر نہ تھی

توسن پہ توسن اس نے گرائے زمین پر

بیٹھے رہے سوار اسی طرح زمین پر

یہاں مرزا دبیر نے طرح طرح سے اپنی خیال آرائی کے جوہر دکھائے ہیں اور
جی کھول کر رعایت لفظی کی داد دی ہے دراصل تلوار کی تعریف 'جیسا کہ خود عنوان سے
ظاہر ہے ایک مدحیہ موضوع ہے اور یہاں دبیر کا رنگ شاعری یعنی صنائع بدائع
ایجاد مضامین اور خیال آرائی کا رنگ خوب چمکتا ہے۔ یہاں ان کی طبیعت تلوار ہی
کی طرح رواں ہو جاتی ہے اور وہ تلوار کی تعریف میں ایسے ایسے مضامین ڈھونڈ کر
لاتے ہیں کہ خود تلوار کی انفرادیت اور اس کا تشخص نمایاں ہو جاتا ہے بیانہ شاعری
کے نقطہ نظر سے تو یہ عیب ہے کہ شاعر کسی واقعے کے بیان میں مضمون آرائی اور
الٹکاروں سے اتنا کام لے کہ حقیقت ان پردوں میں پوشیدہ ہو کے رہ جائے
تاہم یہ سب کچھ شاعری کے مقاصد پر بھی منحصر ہے۔ نیز یہ کہ خود شاعر کے ذہن میں
اس صنف شاعری کا کیا تصور ہے اور وہ شعوری طور پر کس ادب کی تخلیق کر رہا ہے

(۱۔ دستر ماتم جلد ۱۲ مرثیہ نمبر ۹) (بالو کے خیر خواہ کو ہفتم سے پیاس ہے)

مرثیوں کے مطالعے سے تو یہ پتہ نہیں چلتا کہ شاعر کا مقصد شاعری رزمیہ پیش کرنا ہے یا وہ رزمیہ شاعری کے کسی تصور سے آشنا ہے۔ مرثیوں میں جنگ کے نام پر جو کچھ ملتا ہے وہ دراصل مرثیے کی جدید ہیئت کا تقاضا ہے۔ مرثیے کی تشکیل جدید اگرچہ دبیر ہی کے عہد میں ہوئی تھی لیکن دبیر نے اس جدید ہیئت کو بطور ایک روایت کے برتا ہے اس روایت کا ایک اہم ترین عنصر تلوار کی تعریف ہے جس میں رزمیہ آہنگ کو زبان کی تیزی و تندی اور بیان کے طنطنے سے پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے حالانکہ یہ ایک صوتیاتی مرحلہ ہے کہ جہاں بندشی مصمتوں کا آہنگ بڑھ جاتا ہے وہاں بیان میں ایک طنطنہ اور شور و شغب پیدا ہو جاتا ہے جب کہ صفیری آوازوں کی وجہ سے بیان میں سبک روی اور بہادری کی کیفیت پیدا ہوتی ہے لیکن بندشی مصمتوں میں ہوا کا یہ بہاؤ ٹوٹ جاتا ہے چنانچہ زیر بحث بندوں میں صفیری مصمتوں میں 'ز' 'ر' وغیرہ کے مقابل بندشی مصمتوں میں 'ٹ' 'ڈ' 'ڈھ' 'ق' 'ک' 'گ' وغیرہ میں اس کیفیت کو محسوس کیا جاسکتا ہے اور جہاں بھی صفیری آوازوں کے مقابل بندشی مصمتوں کا عمل بڑھ جاتا ہے وہاں زبان و بیان کا طنطنہ اور شور و شغب کا ہنگامہ بھی بڑھ جاتا ہے۔ اس کیفیت کو دیگر مثالوں میں بھی محسوس کیا جاسکتا ہے —

آگے ملاحظہ ہو :-

ناز و ادا سے یلی فتح و ظفر چلی جنوں ہزاروں ہو گئے اس کے جدھر چلی
فوج عدو کی موت کی لے کر خیر چلی مفرد و خود سروں پر جو تیغ دوسر چلی

شفاف و صاف جنگ کا میدان کر دیا

توڑے پرے صفوں کو پریشان کر دیا

سایہ رسالداروں پہ اس تیغ کا گرا بجلی گری کہ شعلہ قہر خدا گرا

اتنا تو شور مل کے اٹھایا کہ کیا گرا پیکر جدا سمن جدا سر جدا گرا

تنہا نہ فرش خاک پہ خون عدو بہا
سائے کی کیا بساط تھی اس کا لہو بہا

یہ کلک تیغ فرد سپر پر جو چل گیا ہو کر نڈھال ڈھال کا چہرہ بدل گیا
فورا سپر میں ڈوب کے باہر یہ پھل گیا گویا گہن میں آکے مہ نو نکل گیا

تن غرب تھا نہ شرق تھا اہل جدال کا

پر اس پہ تھا طلوع و غروب اس ہلال کا

ابرو کی شکل تھی خم شمشیر سے عیاں چلتے ہی رن میں بن گیا بھونچال کا سماں
یوں جسم ریشہ دار سے روئیں ہوئیں رواں جس طرح بھاگیں زلزلے میں چھوڑ کر مکاں

پیش نگاہ موت تھی تیغ دوسرہ تھی

کچھ تن بدن کی خیسریوں کو خبر نہ تھی

آب حسام تیغ سے ہر سات ہو گئی ایسی جھڑی لگی کہ گھٹا مات ہو گئی
ناہوں کی راہ کوچہ ظلمات ہو گئی رنگ سپاہ شام اڑا رات ہو گئی

تھا شور دھوپ دیکھنے کو سب ترستے ہیں

چھایا ہے ابر تیغ علی، سر برستے ہیں

آگے ملاحظہ ہو:-

وہ تیغ کی بج اور وہ قبضے کی سجاوٹ معشوقوں کی صورت سرا عدا سے لگاؤٹا
بگڑے تو کسی سے نہ بنے کوئی بناوٹ محشر تھا ملاپ اس کا قیامت تھی رکاوٹ

چمکی کبھی گردوں پہ کبھی عرش بریں پر

بجلی کبھی کوندی پر جبریل امیں پر

فقرے تھے نئے تیغ شہ ہر درو سلا کے دیتی تھی گواہی یہی ہاتھوں کو اٹھا کے
مالک ہیں نبی اور علی ارض و سما کے دو ٹکڑے ہیں دائرہ اک نور خدا کے

دو گوہر گنجینہ رخاتون ز من ہیں
 دولال پھیر کے حسین اور حسن ہیں
 پھرتی سے ہر اک سر پر جو تیغ دوہرائی
 سستی رگ دریشے میں عینوں کے سہائی
 منہ زخموں نے پھیلا دیے لینے کو جہائی
 ڈھالوں کی طرح پیٹھ نہ ڈھالوں کے دکھائی
 خود رفتہ تھا ہر تیر یہ رفتار نئی تھی
 انگوٹائی کا لینا بھی کہاں بھول گئی تھی

کیا ضرب لگاتی تھی دم ضرب یہ صمصام
 پڑتا تھا دل کفر پہ بھی سکڑا اسلام
 قرصوں نہ چلا نقد حیات سپہ شام
 صراف اجل صاف یہ کہتا تھا سر عام
 کھوٹا نہ کھرا کچھ سر بازار چلے گا
 اب نار میں ہر قلب کا دینا رہنے گا

بجلی کبھی اس صف پہ گراتی ہوئی آئی
 آفت کبھی اس غول پہ ڈھاتی ہوئی آئی
 ڈھالوں کے کبھی سب وہ کھاتی ہوئی آئی
 بیڑے کبھی پیکاں کے چباتی ہوئی آئی
 گل گوں تھا فقط خون کی افشاں سے نہ ماتھا
 قبضے کے بھی ہونٹوں پہ بکھوٹا سا جما تھا

مرزاں سیر کے مرثیوں میں رزمیہ کا یہ عمومی معیار ہے۔ ان کے مرثیے پڑھتے چلے
 جلیے رزم کا جموئی تاثر بھی ہوگا جس کا بنیادی سبب یہ ہے کہ یہاں شاعری کا
 موضوع رزم نہیں بلکہ خود شمشیر ہے اور اسی لیے شاعر نے شمشیر کی تعریف و توصیف
 میں اتنے مضامین صرف کیے ہیں کہ خود شمشیر کی انفرادیت اور اس کا تشخص، جیسا کہ
 پہلے بھی کہا جا چکا ہے، ابھر کر سامنے آتا ہے اور خود ہیرو پس نظر میں چلا جاتا ہے
 حالاں کہ جنگ میں بنیادی اہمیت ہیرو کی ہوتی ہے لیکن دوسرے جنگ پاروں کا تاثر
 یہ ہے کہ میدان جنگ میں سارا ہنگامہ دار و گیر صرف شمشیر کے چلنے سے عبارت ہے
 اور اس پردہ رنگاری میں کوئی معشوق بھی ہے یہ احساس ہی ذہن سے محو ہو جاتا ہے
 اس بیان کا دوسرا نقص یہ ہے کہ سارا ہنگامہ یک طرفہ ہے۔ تلوار صرف ہیرو کی چلتی ہے

اور دشمنوں کے صرف سر کٹتے ہیں اس طرح شمشیر کی تعریف اس کے جوہر پر دال نہیں بنتی تا وقتیکہ شمشیر کے مقابل شمشیر ہی نہ ہو۔ مزید یہ کہ شمشیر کی اس تعریف و توصیف سے جنگ کا یہ واقعہ اتنا محیر العقول ہو جاتا ہے کہ اس پر اور رائیت کا اطلاق ہوتا ہے نتیجے میں یہ جنگ زمین کی جنگ نہیں رہ جاتی۔

دراصل مرثیوں میں جنگ کا منظر ایک ایسا مقام ہے جہاں دبیر رزم نگاری سے نہیں بلکہ اپنے فن سے انصاف کرتے ہیں اور یہ بات پہلے کہی جا چکی ہے کہ یہاں شاعر کا موضوع جنگ نہیں بلکہ شمشیر کی تعریف ہے اس پر بھی شمشیر سے زیادہ خود دبیر کے شاعرانہ جوہر کھلتے ہیں۔ یہاں وہ مضمون آرائی، صنائع بدائع اور ایجاد و اختراع کا کمال دکھاتے ہیں۔ جہاں تک ان کے اس کمال فن کا تعلق ہے تو اس میں شک نہیں کہ مشکل ہی سے اردو کا کوئی دوسرا شاعر ان کے مقابل ٹھیر سکتا ہے بلکہ یہ کہہ دینا بھی حق بجانب ہوگا کہ اگر دبستان لکھنؤ سے صرف دبیر کے کلام کو لے لیا جائے تو لکھنؤ کے ادبی رجحانات کی بھرپور نمائندگی ہو جائے گی۔ دبیر نے یہاں اپنے ذوق ایجاد سے کام لے کر زبان و بیان کے ایسے گل کھائے ہیں کہ بے اختیار داد دینے کو جی چاہتا ہے۔ مانا کہ یہ ایک فریب کن شاعری ہے۔ یہاں موضوع کو پسینے کا موقع نہیں ملتا۔ یہاں خاک کے دھندلا جاتے ہیں، مناظر ڈوب جاتے ہیں، واقعات نمایاں نہیں ہوتے لیکن آخر کار یہ بھی ایک فن ہے، یہ فن بھی اپنے عہد اور سماج کی نمائندگی کرتا ہے باوجود اس اعتراف کے کہ رزمیہ کے نقطہ نظر سے یہ کامیاب مثالیں نہیں ہیں۔ اس رزم نگاری کا ایک تکنیکی نقص یہ بھی ہے کہ ایک پوری فوج کے مقابل تنہا ہیرو و معرکہ آرائی کرتا نظر آتا ہے جو حقیقت میں جنگ مغلوبہ کا منظر ہے لیکن جنگ مغلوبہ دو فوجوں کے درمیان ہوتی ہے۔ ہیرو کے ساتھ بھی فوج ہے اگرچہ قلیل تعداد میں لیکن یہ فوج جنگ میں شریک نہیں ہے۔ مگر یہ بھی شاید انتہا پسندی کا تقاضا ہے کہ پوری فوج کے مقابل ہیرو کو پیش کیا گیا ہے جو ایک طرف تو عہد دبیر کے افسانوی ماحول کا نتیجہ ہے کہ اس ماحول میں مرثیے کا ہیرو بھی

ایک افسانوی کردار محسوس ہوتا ہے۔ دوسرا سبب یہ ہو سکتا ہے جو زیادہ قرن قیاس ہے کہ لکھنؤ کے مرثیہ فردا فردا شہیدانِ کربلا کے حال میں کہے گئے اسی لیے میدانِ جنگ میں بھی صرف تنہا ہی نظر آتا ہے۔

بہ حیثیت مجموعی دبیر کی رزمیہ شاعری کا جائزہ لیں تو اسے دو حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے ایک حصہ وہ جہاں دبیر نبرد آزمائی کا منظر پیش کرتے ہیں یہاں عام حالات کے مطابق شاعر نے کرداروں کو اپنی عقیدت سے تراشا ہے انھوں نے ہیرو اور حریف مقابل کے جو خاکے پیش کیے ہیں وہ بظاہر غیر متوازن ہیں لیکن حیرتِ استعجاب کے سبب قاری کے لیے دل چسپی کا باعث ہوتے ہیں اس کے علاوہ جزئیات کی خامیاں بھی ملتی ہیں۔ پھر بھی یہاں واقعہ نگاری کے اچھے نمونے ملتے ہیں۔ شاعر نے اپنی خیالی رانی کی بہ نسبت مشاہدے سے زیادہ کام لیا ہے جس کی وجہ سے نبرد آزمائی کی مثالیں کامیاب اور ناماندہ مثالیں ہیں مگر ایسی مثالیں ان کے یہاں شاذ و نادر ہی ملتی ہیں۔ نبرد آزمائی دبیر کی رزمیہ شاعری کا عمومی معیار نہیں ہے۔ ان کی رزمیہ شاعری کا جو مجموعی آہنگ ہے اس کا تعلق اس دوسرے حصے سے ہے جہاں وہ شمشیر کی تعریف و توصیف میں اپنی قوت خیال کو صرف کرتے ہیں۔ یہاں وہ جنگ کا کوئی نقشہ پیش نہیں کرتے بلکہ اپنی زبان و بیان کے جوہر دکھاتے ہیں وہ خود تو اس نمائش میں کامیاب ہیں لیکن رزم نگاری ناکام ہو گئی ہے۔

دبیر کی رزمیہ شاعری کے اس معیار کا سبب دراصل یہ ہے کہ دبیر بنیادی طور پر رزمیہ شاعر نہ تھے۔ وہ صرف مرثیہ کے شاعر تھے ان کا موضوع المیہ تھا اور ان کا فن صنائعِ بدائع کا فن تھا ان کے مرثیوں میں رزم کی حیثیت ثانوی تھی۔ انھوں نے اس موضوع کو بطور ایک روایت کے برتا تھا کیونکہ رزم کو اجزائے مرثیہ میں شامل کر لیا گیا تھا لہذا دبیر رزمیہ شاعری کے تقاضوں سے عہدہ برآ نہیں ہو سکے تو اس میں تعجب کی کوئی بات نہیں اور نہ اس سے دبیر کے شاعرانہ قامت پر کوئی اثر پڑتا ہے تاہم دبیر نے رزمیہ آہنگ کو نبھانے کی کوشش ضرور کی ہے چنانچہ میدانِ جنگ

کی ہنگامہ خیزی، افراتفری، شور و غل اور ایک تلاطم کے علاوہ میدان جنگ میں فوجوں کی ترتیب، ناکہ بندی، رجز خوانی، اور نمبر آزمائی جیسے خصائص بھی ملتے ہیں۔ لیکن جنگ کا یہ مجموعی تاثر مختلف مرثیوں سے مثالیں لے کر ہی قائم ہوتا ہے ورنہ یہ حیثیت ایک اکائی کے دبیر کا کوئی رزم نامہ مکمل نہیں ہے اس لیے دبیر کو کامیاب رزمیہ شاعر کہنا بہت مشکل ہے۔

شہادت

مرثیوں میں رزم کے بعد شہادت کا موضوع نظم کیا گیا ہے جو واقعات کی فطری ترتیب کے مطابق ہے لیکن خود مرزا دبیر جب رزم کے بعد شہادت کے بیان پر آتے ہیں تو ان کا یہ گریز غیر فطری ہوتا ہے اور "شہادت" واقعات کے بتدریج ارتقا کا نتیجہ نہیں معلوم ہوتی۔ اس لیے کہ دبیر ایک طرف تو ہیرو کی بہادری اور اس کی معرکہ آرائی کے ایسے محیر العقول کمالات پیش کرتے ہیں کہ یہ ہیرو انسانوں کے درمیان ایک غالب قوت کا روپ اختیار کر لیتا ہے۔ اس لیے ہیرو کی شہادت کے لیے ان کو ایک ایسے جواز کی ضرورت پیش آتی ہے جو اگر ان کے جذبہ مذہبی کے منافی نہ ہو تو ہیرو کی شجاعت و بہادری کے کارناموں کا مرتبہ بھی نہ گھٹا دے۔ یہ ایسا نازک مقام ہے جہاں سے کامیاب گزرنے کے لیے عمیق مشاہدے اور گہرے نفسیاتی درک و بصیرت کی ضرورت ہوتی ہے ساتھ ہی فن پر عبور اور اس کے تقاضوں کا لحاظ بھی ضروری ہے، نیز واقعات کے تسلسل پر بھی نظر رہنی چاہیے۔ آئیے دیکھیں دبیر اس ذمے داری سے کس طرح عہدہ برآ ہوئے ہیں۔ ملاحظہ ہو علی اکبر جنگ کر رہے ہیں اور عالم یہ ہے۔

حیرت کے سبب عقل ہراک سر سے رواں تھی
روشن کئی فالو سوں میں اک شمع سناں تھی

جنگ کے اس مقام سے دبیر اس طرح گریز کرتے ہیں :-

ہانوں صدادی کہ میں اکبر کو بلاؤں سر تا بقدم اوڑھ کے چادر نکل آؤں

اورا صغر بے شیر کو ہاتھوں پاٹھاؤں تم توڑنا میں بھائی کا بھائی کو کھاؤں

گر حال پہ میرے نہ ترس کھائیں گے اکبر

اصغر کی تو الفت سے چلے آئیں گے اکبر

اکبر کو بھی قسمت نے یہ آواز سنائی بے ساختہ گردن موئے شبیر پھرائی

چاہا کہ کہیں کیا مری اماں نکل آئی جو سینے پہ برچی کسی ظالم نے لگائی

گردن کو فقط باپ نے پھرتے ہوئے دیکھا

پھر خاک میں خورشید کو گرتے ہوئے دیکھا

دبیر نے اس شہادت کو پیش کرنے سے قبل، رزم میں ہیرو کی مدح پر اتنے مضامین صرف کیے ہیں کہ اس کے کارنامے قیاس کی حدوں میں نہیں سماتے لیکن اس رزم کا انجام تو بہر حال ہیرو کی شہادت پر ہی ہوتا ہے، چوں کہ یہ نہ صرف تاریخ ہے بلکہ مرثیے کا بنیادی موضوع بھی یہی ہے۔ چنانچہ شہادت کو پیش کرنے کے لیے واقعے میں ایک ایسے موڑ کی ضرورت پیش آئی جو جواز کے کام آسکے تاہم ایسے واقعات کو پیش کرنے کے لیے جس سلیقے کی ضرورت ہوتی ہے عام طور پر دبیر اس کا ثبوت نہیں دیتے۔ وہ اپنے موضوع میں اتنے منہمک ہوتے ہیں کہ واقعے کی نفسیات اور گرد و پیش کی جزئیات کا بھی خیال نہیں کرتے۔ شاعری پر اس کا یہ اثر ہوتا ہے کہ واقعہ اصلیت سے بیگانہ ہو جاتا ہے۔ رزم کے مطالعے میں ان کے یہاں اس انہماک کا پتہ چلتا ہے۔ اس کے بعد جب وہ شہادت کے بیان پر آتے ہیں تو واقعے کی نفسیات اور اس کے منطقی آہنگ کا خیال کے بغیر شہادت کا واقعہ اس طرح نظم کرتے ہیں کہ دو مختلف النوع واقعات کے بیان میں کسی ربط و تسلسل کا احساس نہیں ہوتا۔ اس کے بجائے واقعات غیر مربوط اور بے شکم نظر آتے ہیں۔ لہذا علی اکبر کی جنگ کے دوران جناب بانو کا مرکا ملہ اور اس پر علی اکبر کا رد عمل ایک ایسا خلاف امر واقعہ ہے جس سے شہادت کا موضوع

مشار ہوا ہے۔ دوسری مثال ملاحظہ ہو۔ جناب عون و محمد جنگ کر رہے ہیں۔

گرتا تھا غول غول پہ اٹھتا تھا غل پہ غل

کشتوں کے پستے رن میں بندھے بلکہ پل پل

جنگ کا یہی نقشہ ہے کہ عمرو بن سعد کو پریشانی ہوتی ہے اس پریشانی سے بچنے کے لیے یہ تدبیر کی جاتی ہے کہ عون و محمد کے والد عبداللہ ابن جعفر جو امام حسین کے ساتھ سفر میں شریک نہیں تھے ان کی طرف سے ایک قاصد عون و محمد کے پاس آتا ہے :

لو خنجر فریب ہوا رن میں کارگر قاصد کی شکل بن کے بڑھا ایک حیلہ ور

بولا کہ اے دلیر و مبارک تمہیں ظفر عبداللہ آن پہونچے مدینے سے وقت پر

خادم نواح مار یہ تک ان کے ساتھ تھا

کو نا تھا زین پوش کا امیر میرا ہاتھ تھا

پہچھا دلیروں نے کہ توقف کا کیا سبب بولا وہ حیلہ ساز کہ نا کے ہیں بند سب

بیجا ہے یہ عزیفہ پئے خسرو عرب کی ہے ملک حسین کی سرکار سے طلب

چہرے سے رنگ سر سے حواس ان کے اڑ گئے

بالہ کے اشتیاق میں شیرب کو مر گئے

مرنا تھا بس کہ اہل و غا وقت پا گئے نولا کہ عقربوں میں یہ دو چاند آ گئے

شیر خدا کے شیر زیاں چوٹ کھا گئے ہے لمحہ میں شیر خدا تھر تھرا گئے

سب عضو وقف نیزہ و شمشیر ہو گئے

چو رنگ ساری فوج سے دو شیر ہو گئے

یہاں دسیر نے شہادت کا منظر پیش کرنے کے لیے ایک واقعے کی بیک کا سہارا لیا ہے۔

۱۔ دفتر ماقم جلد امریہ نمبر ۱۰ پر جم ہے کس علم کا شعاع آفتاب کی) ۲۔ دسیر کے ابتدائی عہد

کی شاعری پر بحث کرتے ہوئے کہا گیا ہے کہ دسیر نواس دور میں اپنی شاعری کے لیے باقعات و روایات

کی ایجاد سے خاصا کام لیا ہے بلکہ یہ ان کی ایک خصوصیت ہے جو ہر دور میں ان کے ساتھ رہا ہے

البتہ عہد ارتقا میں یہ خصوصیت ایجاد مضامین و خیال آرائی کی صورت میں نمایاں ہوئی ہے جب کہ ایجاد

واقعات کا سلسلہ عہد ارتقا میں بھی جاری رہا ہے اور زیر نظر مثال سے واضح ہے۔

لیکن کسی واقعے کے بیان میں منطقی آثار کی کیا اہمیت ہوتی ہے دبیر کے یہاں اس کا شعور کم ہی جھلکتا ہے۔ جب کہ یہاں بنیادی شرط یہ ہے کہ واقعہ اپنے منطقی ربط و تسلسل اور سیاق و سباق سے بیگانہ نہ ہو۔ دبیر ان امور کا اگر خیال رکھتے، اور جزئیات پر ان کو قابو ہوتا تو وہ اس موڑ پر جو زیادہ تکنیکی مہارت کا متقاضی ہے، کامیاب ہو سکتے تھے واقعے کا تجزیہ کیجیے تو دبیر عمر و ابن سعد کے ذہن سے ایک حیلہ تراش کر لائے ہیں اور ایک حیلہ ورقاصد کے بھیس میں عین ہنگامہ کار زرار میں عون و محمد کے پاس بھیجتے ہیں جو یہ ظاہر کرتا ہے کہ وہ عبداللہ ابن جعفر کا خادم ہے۔ وہ نواح ماریہ تک ان کے ساتھ تھا اور ناکہ بندی کے سبب عبداللہ ابن جعفر وار و کر بلا نہ ہو سکے (غالباً یہ ناکہ بندی عمر عبداللہ ابن جعفر کے لیے تھی خادم کے لیے نہ تھی)۔ پھر خادم کہتا ہے: ”بھیجا ہے اک علیضہ پے خسرو عرب“۔ یہاں مکتوب الیہ امام حسین کی ذات ہے لیکن قاصد میدان جنگ میں عون و محمد کے پاس پہنچتا ہے۔ کیفیت معلوم ہونے پر دونوں شرب کی طرف مڑ جاتے ہیں اور اب نو لاکھ عقروں میں یہ دو چاند آ جاتے ہیں۔ واقعے کی یہ نہایت ہی مضحک تصویر ہے۔ بلاشبہ یہ دشمن کا ایک حیلہ ہو سکتا ہے لیکن شاعر نے جب اسے ایک واقعہ بنا کر پیش کیا تو اس کے متعلقات کا خیال رکھنا بھی ضروری تھا۔

دبیر کے یہاں شہادت کی ایسی مثالیں ایک دو نہیں ہیں بلکہ بہ حیثیت مجموعی ان کا انداز یہی رہا ہے اور شہادت واقعے کی ارتقا یافتہ صورت ہونے کے بجائے اپنے ماحول سے بیگانہ ایک غیر فطری انداز اختیار کر لیتی ہے۔ اس کے اسباب سے اوپر بھی بحث کی جا چکی ہے اور یہ کہا گیا ہے کہ دبیر اپنے مختلف النوع خیالات کو یکے بعد دیگرے نظم کرتے چلے جاتے ہیں لیکن ان کی نوعیتوں کے درمیان کوئی منطقی ربط پیدا نہیں کر پاتے۔ وہ جب سابق میں کوئی واقعہ بیان کر دیتے ہیں تو اس کے بعد دوسرے واقعے کی تشکیل میں لگ جاتے ہیں بلا لحاظ اس کے کہ گزشتہ سے پیوستہ کا سلسلہ قائم بھی رہا ہے یا نہیں۔ مثلاً رزم میں شاعر کی عقیدت کا تقاضا ہے کہ اس کا ہیر ویکٹائے روزگار ہو اور شجاعت و بہادری میں اس کا کوئی نظیر نہ ہو۔ لیکن اس کے بعد جب شہادت کا

بیان آتا ہے تو یہی ہیرودنیا کی مظلوم ترین شخصیت بن جاتا ہے نتیجے میں واقعات کے درمیان کوئی منطقی آہنگ باقی نہیں رہتا اس طرح دبیر کے مرثیوں میں مختلف النوع واقعات اور خیالات کی بڑی عجیب و غریب کش مکش نظر آتی ہے۔
ایک مرثیے میں امام حسین کی شہادت کا حال نظم کرتے ہیں لیکن اس سے قبل شمشیر کا عالم یہ ہے کہ :-

بجلی کبھی اس صف پہ گراتی ہوئی آئی آفت کبھی اس غول پہ ڈھاتی ہوئی آئی
اس عالم میں دشمن بچنے کی تدبیر کرتے ہیں :-

القصد یہ مکاروں نے کی بچنے کی تدبیر زینب سے کہے کوئی کہ مارے گئے ضمیر
سرپٹتی جو رن میں نکل آئے گی ہمشیر پھر فوج پہ حملہ کریں گے شرہ دل گیر

سیدانیوں میں دھوم قیامت کی مچے گی

گر یہ نہ کیا جان کسی کی نہ بچے گی

اس کے بعد فوج عدو کے کچھ لوگ خیمے کے پاس آ کر جناب زینب کو پکارتے ہیں کہ
زینب تیرا بھائی مارا گیا۔ یہ سن کر جناب زینب ڈیوڑھی پر آ جاتی ہیں اور پکارتی ہیں کہ
بھائی اگر تم زندہ ہو تو آواز سناؤ۔ یہ سن کر حسین لشکر اعدا سے مخاطب ہوتے ہیں کہ
اگر تم مجھ سے امان مانگتے تو کیا میں امان نہ دیتا۔ اسی طرح سے ندا آتی ہے۔

میں جانتا ہوں میرے لیے دکھ میں پڑے ہو لو آؤ مرے عرش کے پہلو میں کھڑے ہو

مولانے عناں پھیری سوئے گنج شہیداں گھوڑے سے اتر کر ہوئے ہر لاش کے قربا

فرمایا کہ اے قافلہ بے سرو ساماں اب تک میں گھباں تھا اب اللہ گھباں

کیا جانے کیا بعد میرے حال ہو یا رو

اغلب ہے کہ تم گھوڑوں سے پامال ہو یا رو

یہ کہتے تھے جو ٹوٹ پڑے لوہے پر ناری سب قتل کے حربے لیے سب رحم سے عاری

تھرا کے زمیں گنج شہیداں کی پکاری فریاد ہے فریاد ہے اے خالق ماری

اب عرش معلا تراقا تم نہ رہے گا

ہنم سے جو پیا سا ہے اہو اس کا ہے گا

ان بندوں میں حسین کی شہادت کو جس انداز میں پیش کیا گیا ہے وہ دراصل ایک مذہبی نقطہ نظر کی ترجمانی ہے۔ نقطہ نظر یہ ہے کہ حسین کی شہادت امت کے واسطے مقدّم ہو چکی تھی۔ اس طرف مشیت کا اشارا اس طرح ہوتا ہے:-

میں جانتا ہوں میرے لیے دکھ میں ہو چکا ہو
لو آؤ مرے عرش کے پہلو میں کھڑے ہو
قطع نظر اس عقیدے کے یہ واقعہ عام قاری کے لیے بڑی الجھن کا سبب ہو سکتا ہے اس الجھن میں شاعر کی ترتیب بیان نے اور اضافہ کر دیا ہے۔ ابتدا میں دبیر اعدا کے ذہن میں ایک حیلہ تراشتے ہیں: ”زینب نے کہے کوئی کہ مارے گئے ضمیر“ اس پر زینب سویتی میدان میں نکل آئیں گی تو پھر شبہ دل گیر حملہ نہیں کریں گے۔ فوج عدو کا یہ حیلہ کامیاب ہو جاتا ہے اور زینب بھیجے سے باہر آ جاتی ہیں اور پکارتی ہیں کہ بھائی! اگر زندہ ہو تو آواز سناؤ۔ یہ واقعہ اصلیت سے کتنا قریب ہے اور کتنا دور بہت کچھ قاری کے احساس پر مبنی ہے۔ چوں کہ مذہبی پس منظر میں بہت سے واقعات اس لیے بھی قرین قیاس اور قابل یقین بن جاتے ہیں کہ عقیدت ان کو جھٹلانا نہیں چاہتی۔ دبیر نے حسین کی شہادت کا واقعہ اسی پس منظر میں پیش کیا ہے لیکن واقعے کو بیان کا روپ دینے میں وہ بری طرح ناکام ہو گئے ہیں۔ اس لیے کہ شہادت کا واقعہ تفصیل و تفسیر کے بجائے صرف ایک مفروضے پر مبنی ہے جس کی وجہ سے ایک عام قاری کو واقعات میں الجھن اور بے ربطی کا احساس ہونے لگتا ہے۔ اس سلسلے میں ایک اور مثال ملاحظہ ہو۔ جناب عباس مصروف کا رزار ہیں:-

خاشاک صفت لشکر ملعون کو بہایا

رن میں جو کسی روکنے والے کو نہ پایا

اس درخف کا جو پڑا موج پہ سایا

دریا گہر صاف کے پانی میں نہایا

انگلی سے جو ماتھے کا عرق پاک کیا تھا
دریا کا شکم موتیوں سے پاٹ دیا تھا

دریا سے عجب شان بنائے ہوئے نکلے اک حسن کے قلم میں نہائے ہوئے نکلے
مشکیزے کو کاندھے سے لگائے ہوئے نکلے پر زیر سپراس کو چھپائے ہوئے نکلے

بدلی کی طرح چھائے عدو حکم عمر سے

بوجھار پڑی تیروں کی سینہ تیروں کے برے

یہاں دبیر نے جس ڈھنگ سے واقعے کو موڑ دیا ہے اس میں اگرچہ انھوں نے کسی فن کا مظاہرہ نہیں کیا ہے تاہم واقعے کے فطری ارتقا کو محسوس کیا جاسکتا ہے۔ دبیر کے یہاں ایسی مثالیں، جہاں انھوں نے شہادت کے واقعے کو منطقی ربط و تسلسل میں پیش کیا ہو کم ہی ملتی ہیں۔ عام طور پر رزم کے تسلسل میں شہادت کا بیان ایک نمایاں پیوند کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہاں ایک اور مثال ملاحظہ ہو۔ خُر، خُر کا بیٹا، بھائی اور غلام چاروں مصروف جنگ ہیں:-

چمکیں وہ چار تیغیں سپاہ یزید پر اک برق ایک شعلہ، اک آتش اور اک شرر

آیا قریبان کے جو تنہا کوئی بشر یہ کہہ کے اس اکیلے پہ دوڑے وہ نامور

ہے خوب آج مل کے اگر جنگ کیجیے

دشمن یہ پنج تن کا ہے چورنگ کیجیے

ناگاہ سینہ برسنے لگا ان پہ تیروں کا غزال سینہ چاروں کا اک دم میں ہو گیا

جب خوں بہا تو گھوڑے سے ہر اک تر پڑا اور رو کے خرنے شاہ شہیداں کو دھوا

یا شاہ حق غلامی کے ہم سے ادا ہوئے

شکر خاں کہ آپ کے اوپر خدا ہوئے

یہاں مرزا دبیر نے شہادت کے بیان میں اپنی قوت اختراع سے کام نہیں لیا ہے۔ پھر بھی اس واقعے میں وہ کوئی خاص رنگ نہیں بھر سکے ہیں۔ یہی غنیمت ہے کہ واقعہ بہت حد تک

(۱۔ دفتر ماتم جلد ۹ مرغیہ بربر (جاگیر آفتاب نے پانی جو ماہ کی)

بے ربط و بے تسلسل نہیں ہے اور نہ کسی نمایاں گریز کا احساس ہوتا ہے۔ اگرچہ دوسرے بند میں دبیر کسی حد تک اپنے رنگ میں چل نکلے ہیں اور صرف رثائی اور محاسبی آہنگ کی خاطر یہاں تک آگئے ہیں "اور رو کے حُر نے شاہ شہیداں کو دی صدا" "حر کی شخصیت کا یہ پہلو میدان جنگ میں ایک ہیرو کی شخصیت سے مطابقت نہیں رکھتا۔ دبیر نے یہ مصرعہ اس لیے نظم کیا ہے کہ وہ بہر حال مرثیہ لکھ رہے ہیں اور اس میں بین کے لیے بھی گنجائش چاہیے۔ یہ گنجائش اس لیے کہ مرثیہ حُر کے حال میں ہے۔ یہ کسی اہل بیت کا مرثیہ نہیں ہے جو شاعر کے لیے ایک نفسیاتی مرحلہ ہے۔ اس قول کی وضاحت یہ ہے کہ دبیر نے اصحاب کربلا کے شہادت نامے ان کی روحانی حیثیت اور اپنی عقیدت کے مارج کی مناسبت سے نظم کیے ہیں۔ اس لیے امام حسین، علی اکبر، اور قاسم کی شہادت کے بیان میں انھوں نے اپنی عقیدت کے سہارے ایک ایسے جواز کو تراشا ہے جو ان کی قوت، شجاعت کے بیان سے متضاد نہ ہو۔ نتیجے میں شہادت کا واقعہ بے ربط اور غیر فطری محسوس ہوتا ہے۔ عقیدت کی یہ فضا عون و محمد اور حضرت عباس کی شہادت کے بیان میں نسبتاً کم ہوتی ہے جب کہ حُر کے مرثیوں میں یہ فضا تقریباً نہیں محسوس ہوتی۔ اوپر کی مثالوں میں اس چیز کو محسوس کیا جاسکتا ہے۔ اس کے بعد یہ سمجھنا بہت آسان ہو جائے گا کہ دبیر کے یہاں شہادت کا واقعہ مسلسل ارتقا کا نتیجہ کیوں نہیں ہے اور وہاں واقعہ نگاری کا غیب کیوں ملتا ہے یہ دراصل دبیر کی اپنی ذہنی و نفسیاتی سطحیں ہیں کہ جب پھیلنا شروع ہوتی ہیں تو واقعے کی فطرت اور اصلیت کو اپنی لپیٹ میں لے لیتی ہیں اور ان کے تیار کیے ہوئے خاکے عام حالات میں بگڑ جاتے ہیں اسی لیے دبیر اوپر کی مثالوں میں ناکام ہو گئے ہیں کہ یہاں واقعات کو ان کے مسلسل ارتقا میں پیش کرنے کے بجائے اپنے ذہنی پس منظر میں پیش کیا ہے۔

بین

بین مرثیے کی غایت اور جدید مرثیے کا آخری جز ہے۔ رونا انسان کا فطری

خاصہ ہے اور ایک معمولی سا غم انگیز واقعہ بھی انسان کو رونے پر مجبور کر سکتا ہے اس لیے
 بین کے واسطے فطرت انسانی کا بہت بڑا ادا شناس ہونا بھی لازمی نہیں۔ اصل چیز واقعے
 سے تعلق خاطر ہے یہ تعلق شاعر کے ان جذبات کو متحرک کرتا ہے جو اس کی تخلیق میں روح
 کا کام کرتے ہیں۔ یوں تو ہر جذبہ شاعری کی روح ہوتا ہے لیکن اردو شاعری میں جذبات
 غم کی وہ فراوانی رہی ہے کہ اس کی زیریں لہریں حزن میں ہے جب کہ مرثیوں کی تو بالائی
 سطح بھی حزن میں لہروں سے عبارت ہے۔ وجہ یہ کہ اس کی بنیاد ایک ایسا جذبہ غم
 ہے جو زندگی کی سب سے زیادہ الم ناک حقیقت ہے۔ تاہم مرثیوں میں ان جذبات
 کو برا نگینہ کرنے میں عقیدت بھی اک اہم رد ادا کرتی ہے یہی وجہ ہے کہ ایک
 خاص طبقے کے افراد پر مرثیوں کا جو اثر ہوتا ہے وہ دوسروں پر نہیں ہوتا۔ دوسرے
 افراد بھی مرثیوں کے واقعات سے متاثر ہو سکتے ہیں لیکن ان پر یہ تاثر عام جذبہ انسانی
 کے ماتحت ہوگا اس لیے کہ ایک غم انگیز واقعہ کسی بھی انسان کو متاثر کر سکتا ہے لیکن
 واقعے سے جب انسان کو ایک ذہنی و جذباتی تعلق بھی ہوتا ہے تو یہ تاثر رقت اور بین
 میں تبدیل ہو جاتا ہے۔

اردو مرثیوں کا مطالعہ کیجئے تو یہاں مختلف قسم کے افراد بین کرتے ہوئے نظر
 آئیں گے البتہ نسوانی کرداروں کو یہاں ایک خصوصیت حاصل ہے۔ اس خصوص میں
 مرثیہ نگاروں نے تمام تر ہندوستانی بلکہ لکھنوی آداب معاشرت کو ملحوظ رکھا ہے
 اندر بین کے موقع پر متوسط طبقے کی ایک ہندوستانی عورت کے جو اطوار اور
 طریقہ ہائے ادا ہو سکتے ہیں وہ سب کچھ افراد مرثیہ کی خصوصیات میں شامل کر دیے
 ہیں۔ اس سے واقعے کی اجنبیت تو ختم ہو گئی ہے جس کی وجہ سے واقعے کی الم ناک کو
 ایک عام قاری بھی باسانی محسوس کر سکتا ہے۔ لیکن مرثیہ نگاروں نے صرف بین کی
 خاطر ایسے واقعات بھی نظم کر دیے ہیں جو ہندوستانی معاشرت میں بھی روا نہیں
 ہیں۔ اس کا سبب شاعر کی اپنی عقیدت اور مقصد گریہ ہے جو ثواب کا وسیلہ بھی
 ہے اس لیے ہر وہ طریقہ جس سے طبیعت بین پر مائل ہو ثواب کی خاطر جائز سمجھتا

سودا نے جب میر محمد تقی کے مرثیے پر تنقید کی تو اس کے جواب میں میر محمد تقی نے کسی زبانی گفتگو میں سودا کو مرثیے کا یہی مقصد بتایا تھا کہ اسے سن کر عوام الناس گریہ بکا کریں اور اس طرح ثواب حاصل کریں^۱

شمالی ہندوستان کے مرثیوں پر ایک عرصے تک یہی اصول کارفرما رہا جس سے دبیر کے مرثیے بھی مستثنیٰ نہیں ہیں البتہ دبیر کے یہاں یہ صرف ثواب کا وسیلہ ہی نہیں ہے بلکہ خالص ادبی نمونے بھی ملتے ہیں اور اکثر شہادت کے واقعے کو دبیر نے اس نغماتی انداز سے پیش کیا ہے کہ بے اختیار دل پر اثر ہوتا ہے۔ گزشتہ صفحات میں یہ بات تکرار کے ساتھ کہی جا چکی ہے کہ دبیر کی شاعری کا ایک اہم ترین عنصر بین (رثائیت) ہے چنانچہ طبیعت کے لگاؤ اور ایک عرصے کی مشق و مزاوت سے ان کا فن رشا خاصا نکھر گیا تھا۔ دیگر اجزائے مرثیہ کے مقابلے میں یہ فن ان کے یہاں زیادہ ترقی یافتہ صورت میں ملتا ہے۔ لیکن دبیر کے بینہ آہنگ کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ یہاں بین کو صرف شہادت تک محدود نہ کر دیا جائے بلکہ ہر ایسا واقعہ جس کا بیان گریہ خیزی کا سبب بن سکتا ہو اس کا مطالعہ اس عنوان کے تحت کر لینا مناسب ہے۔ اس طرح اہل بیت کی مظلومی و بے کسی کے دیگر واقعات بھی اپنی گریہ خیزی کے سبب اسی ذیل میں آجائیں گے۔ اس کے علاوہ مطلع کے نقطہ نظر سے ہم نے دبیر کے ان بینہ یا رثائی مقامات کو تین درجوں میں تقسیم کر دیا ہے۔ ایک درجے میں تو ایسے بین ہیں جو شمالی ہند میں ابتدائی دور کی مرثیہ گوئی کی نمائندگی کرتے ہیں اور یہ ایسے نمونے ہیں جن پر سودا کو تنقید کرنی پڑی تھی۔ دوسرے درجے میں ترقی یافتہ دور کے بین آتے ہیں۔ تیسرے درجے میں وہ مقامات ہیں جو ترتیب اجزا کے لحاظ سے تو بین نہیں ہیں لیکن اپنی الم ناک کیفیت کے سبب گریہ خیز ہیں۔ چنانچہ اسی ترتیب سے ہم تینوں مثالیں پیش کریں گے۔

لاحظہ ہو شاہ حلب غائبانہ اپنی بیٹی کو علی اکبر سے منسوب کر دیتا ہے۔ لیکن جب اسے واقعہ کربلا کی خبر ہوتی ہے تو وہ محفل میں جا کر اپنی ملکہ کو خبر دیتا ہے۔ اس پر

کھا کر پھاڑیں بین وہ کرنے لگی کہ ہائے
خالی تم آئے اور مرے داماد کو نہ لائے
والی مرے مدینے میں بیٹی کو بیاہ آئے
ہے ہے فلک نے خاک میں یہ دونوں گھرا لے

فضہ کی ہم نسب ہوں میں بیٹی بتول کی

گھر میں نہ اب رہوں گی دہائی رسول کی

بی بی کا گھر لٹا میں گھر اپنا لٹاؤں گی
اس سلطنت کو خاک کے اندر ملاؤں گی
لے کر دھن کو دو لھاکے لاشے پہ جاؤں گی
داماد نامراد کی میت اٹھاؤں گی

اے کاش مجھ کو ہوتا نہ ارمان بیاہ کا

اکبر کو اس آیا نہ سامان بیاہ کا

دبیر نے بین کے لیے اس واقعے کو اپنی عقیدت کے پس منظر میں پیش کیا ہے۔ دبیر کو اہل بیت سے جو عقیدت ہے اور ان کے ممدوحین کو جو مقام نصیبت حاصل ہے اسی تناظر میں انھوں نے شاہ حلب کو قیاس کیا ہے اور اس طرح لکھنؤ کی معاشرت میں انھوں نے خود اپنی شخصیت اور شاہ حلب کو ایک ہی سطح پر رکھا ہے۔ چوں کہ اہل بیت اطہار کے روحانی مراتب و مناقب کے مقابل دنیا کے تمام اعلا و ادنا حقیر ہیں اور اس کی عملی صورتیں خود ان کے سماج میں موجود تھیں۔ اس کی ایک جھلک ہم تیسرے باب میں پیش کر چکے ہیں۔ اس سلسلے میں نصیر الدین حیدر اور بادشاہ کے مذہبی اہنماک کے لیے تاریخ کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔ اس سے ظاہر ہوگا کہ زیر بحث مثال میں شاہ حلب کا کردار دراصل شاہانِ اودھ کا کردار ہے۔ بہر حال یہ تو اسباب و علل کی بحث ہے یوں بھی ہر شاعر اپنے عہد کی ترجمانی کرتا ہے لیکن سوال یہ ہے کہ اس ترجمانی میں حقیقت اور اصلیت کا رنگ کتنا جھلکتا ہے؟ یہاں یہ نکتہ بھی ذہن نشین رہنا چاہیے کہ کسی واقعے میں صداقت اور اصلیت کا رنگ اس کے عمومی تصور سے پیدا ہوتا ہے نہ کہ ان مستثنیٰ واقعات سے جن کا نمونہ اوپر نقل ہوا۔ اس روشنی میں اگر مذکورہ بالا بندوں کا تجزیہ کیجیے تو یہ واقعہ بڑا عجیب اور مضحک ہے کہ ایک بادشاہ غائبانہ اپنی بیٹی کو علی اکبر

سے منسوب کر دیتا ہے اور جب علی اکبر کی شہادت کی خبر ملتی ہے تو اس کی ملکہ اس طرح بین کرتی ہے:-

والی مرے مدینے میں بیٹی کو بیاہ آئے

خالی تم آئے اور مرے داماد کو نہ لائے

اس سلطنت کو خاک کے اندر ملاؤں گی

لے کر دھن کو دو لہا کے لاشے پہ جاؤں گی داماد نامراد کی میت اٹھاؤں گی

اردو کے اکثر ناقدین نے مرثیے کے اس پہلو پر شدید اعتراض کیا ہے کہ مرثیہ نگاروں نے اپنے مرثیوں میں اصحاب اہل بیت کو بھی اس طرح بین کرتے ہوئے دکھایا ہے جس طرح عام ہندوستانی عورتوں کا شیوہ رہا ہے۔ اس سلسلے میں ہم یہ لکھ چکے ہیں کہ مرثیے کے ہندوستانی پس منظر کی وجہ سے کربلا کا واقعہ اور زیادہ پرتا شیر ہو گیا ہے لیکن ہندوستانی سماج بھی بہت سے طبقوں میں بٹا ہوا ہے اور ہر طبقے کی معاشرت دوسرے طبقے کی معاشرت سے کسی نہ کسی عنوان مختلف ضرور ہے۔ معاشرت کے اس اختلاف کو شادی بیاہ اور موت و حیات کے ہنگاموں میں محسوس کیا جاسکتا ہے اس لیے واقعے کی اجنبیت ختم ہو جانے کا مطلب صرف یہ ہے کہ بین میں ہندوستانی پن تو محسوس ہوتا ہے لیکن کردار و عمل کے درمیان مطابقت محسوس نہیں ہوتی لہذا شاہ اور ملکہ خلب اس مرثیے میں ایسے کردار ہیں جو اپنے عمل سے مطابقت نہیں رکھتے اور ایسے واقعات کو پیش کرتے ہیں جو عقل و تمیز کی گرفت سے آزاد ہو کر مضحک بن گئے ہیں۔ اس مرثیے میں بین نہ صرف یہ کہ ایک ملکہ کے شایان شان نہیں ہے بلکہ اس سے عامیہ پن بھی جھلکتا ہے۔ دبیر کے مرثیوں میں بین کی ایسی مثالیں خاصی تعداد میں مل جاتی ہیں۔ یہاں زبان و بیان اور واقعات کی نوعیت کے پیش نظر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس طرح کے مرثیے دبیر کے ابتدائی عہد کی تخلیق رہے ہوں گے۔

ایک مرثیے میں جناب قاسم کی شہادت پر بین کا انداز ملاحظہ

اک طفل کا نوحہ تھا کہ بھیا ہوئے بے جاں اک لڑکی کا تھا شور کہ بھائی کے میں قربان
 اک بی بی کی پرورد یہ فریاد تھی اس آں ہے ہے مراد امداد جواں مرگ و پرارماں
 اک کہتی تھی میں رانڈیوں اور کوکھ جلی ہوں
 کہنے کو لیے بیاہنے بیٹے کو چسلی ہوں

کس جا ہے مراد و لھا پسر نازوں کا پالا گردوں نے نیا حادثہ کبرا پہ ہے ڈالا
 ہے لاش پہ دو لھا کی چسلی کرنے کو نالا پہلا ہے مری رانڈی بہو کا یہی چالا
 رن میں ہے بنا گھر سے بنی جاتی ہے رن میں
 ہے آرسی مصحف کی گھڑی دو لھا دلہن میں

یہاں اس بات کا ذکر ضروری ہے کہ مرثیے میں 'بین' وہ مقام ہے جہاں شاعر اپنے
 مجلسی نقطہ نظر سے کام لیتا ہے۔ اس نقطہ نظر کا تقاضا ہے کہ جہاں تک ممکن ہو "بین"
 میں وہ سارے لوازم فراہم کر دیے جائیں جن سے اہل مجلس کے درمیان زیادہ سے
 زیادہ گریہ و بکا ہو سکے۔ چوں کہ یہی مرثیے کا حاصل تھا اور یہی مرثیہ نگار کی کامیابی۔ اس
 مقصد کے لیے شاعر نے داماد جواں مرگ، کوکھ جلی اور رانڈی بہو جیسی ترکیبوں سے
 کام لیا ہے جو بے کسی و مظلومی کے تصور کی نمائندگی کرتی ہیں اس لیے یہی ترکیبیں
 ثواب کے پیش نظر بین و بکا کا وسیلہ بن جاتی ہیں۔ اس کے علاوہ لکھنؤ میں مرثیہ صرف
 مذہبی جذبات کے اظہار کا وسیلہ ہی نہ تھا بلکہ یہ اپنے عہد کی ایک ضرورت بن گیا تھا
 مرثیے میں ان مقامات کو اسی تناظر میں دیکھنا چاہیے نہ کہ ادبی نقطہ نظر سے۔ چوں کہ
 یہاں ہمارا واسطہ اس بگڑے ہوئے شاعر سے ہے جو خالصتاً مرثیہ گو ہے اور وہ اپنے مرثیے
 کو اپنے مقصد بین سے آگے نہیں لے جانا چاہتا۔

ایک اور مثال ملاحظہ ہو۔ علی اکبر کی شہادت پر جناب زینب خیمے سے باہر آ جاتی ہیں اور اس طرح
 بین کرتی ہیں :-

سرکھوئے پُر ارمان کے لاشے پہ چلی ہوں کس منہ سے کہوں دختر زہرا علی ہوں
سب جانتے ہیں حوروں کے دامن میں پئی ہوں زینب تھی میں شرب میں یہاں کو کھجلی ہوں

زینب تھا لقب میرا زمانے میں علی کے

اب نام ہے پیاروں موئی کنبے میں نبی کے

اس کے بعد جناب زینب لاشے کے قریب پہنچ کر اس طرح بین کرتی ہیں۔

کیوں بانو کے پیارے یہاں بانو کو بلاؤں رومالیاں کالی تری بہنوں کو پھٹاؤں

سہرا تری خاطر بنے قاسم کالے آؤں بیٹی کوئی دے اپنی تو بٹری میں بناؤں

چو گرد تو سیدانیوں کی سینہ زنی ہو

سرنگے جلو میں ترے لاشے کے سنی ہو

اس کے بعد علی اکبر کی لاش خیمے میں لائی جاتی ہے۔

ارمان بھری ماں نے جو پردے کو اٹھایا میدان شہادت کا بنا خیمے میں آیا

رنڈ سارے کے آنچل کا بہن نے کیا سایا چلانے لگی بانو کہ ہے ہے میرا جایا

زینب سے کہا پورے سب ارمان ہوئے بی بی

جیتے میں مرے لال کہ بے جاں ہوئے بی بی

ان بندوں کا اگر گزشتہ دونوں مثالوں سے موازنہ کیا جائے تو معیار میں کوئی فرق

نظر نہیں آئے گا یہاں بھی شاعر نے کو کھجلی پیاروں موئی، میدان شہادت کا بنا اور رنڈ سارے

کا آنچل جیسی ترکیبوں سے بین کو ظاہر طور پر گریہ خیز بنانے کی کوشش کی ہے۔ شاعر

اس کوشش میں کہاں تک کامیاب ہے اس کا تعلق تو رنگ مجلس سے ہے لیکن یہاں

سوال یہ ہے کہ وہ شاعری جو خالص مذہبی نقطہ نظر سے صرف مجلسی مقاصد کے پیش نظر

تخلیق کی گئی ہو اس کو ادبی تنقید کے معیار پر پرکھنے کا جو نتیجہ برآمد ہوگا کیا اس کا اطلاق

من حیث المجموع اردو مرثیہ گوئی پر ہو سکتا ہے۔ اس لیے کہ 'رزم' کی گزشتہ بحث میں

ہم اس خیال کا حوالہ دے چکے ہیں کہ مرثیہ ابتدا میں سیدھی سادی ایلیجی تھا لیکن انیس

دبیر نے اس کو مرتفع کر کے ایک کا رتبہ دے دیا۔ یہاں یہ اشارہ دینا ضروری ہے کہ جب ہم مرثیے کے ارتقا یا اس کی ارتقا یافتہ صورت کا ذکر کرتے ہیں تو ہمارے لاشعور میں جدید مرثیہ ہوتا ہے اور اس مرثیے پر ہم ایک 'رزمیہ اور ٹریڈی جیسی اصطلاحوں کا اطلاق کرتے ہیں جب کہ واقعہ یہ ہے کہ اس جدید مرثیے کے نام پر ہم صرف فارم کا مطالعہ کرتے ہیں موضوع کا نہیں یعنی وہ فارم جس میں مرثیہ پیش کیا جاتا ہے اس میں چہرہ رخصت، آمد سراپا اور جنگ وغیرہ کے بیان سے وسعت ضرور پیدا ہوتی ہے اور اس میں زندگی کے مختلف النوع تجربات کو سمونے کی بھی گنجائش پیدا ہوتی ہے لیکن اس جدید ہیئت کا وہ جز جس سے مرثیہ عبارت ہے اور جسے ہم بین کا نام دیتے ہیں وہ بھی مرتفع ہوا ہے یا نہیں۔ یہ ایک ایسا سوال ہے جو جداگانہ تحقیق کا موضوع ہو سکتا ہے اور اس کا جواب لکھنوی مرثیہ نگاروں کے یہاں "بین" کے مطالعے سے مل سکتا ہے۔ اس مطالعے میں بلاشبہ بڑی کامیاب اور ترقی یافتہ مثالیں مل سکتی ہیں لیکن یہ مطالعہ اگر لکھنوی مرثیے کے ابتدائی دور سے کیا جائے تو ایک بتدریج ارتقا کا پتہ چلے گا ارتقا کے اس تسلسل میں "بین" یا "رثا" کی ترقی یافتہ مثالیں دور جدید سے قبل ہی ملتی ہیں۔ خلیق کے یہاں اس کے اچھے نمونے ملتے ہیں اور خود دبیر کے یہاں بھی کامیاب مثالیں مل جاتی ہیں چنانچہ اوائل عہد کی مرثیہ گوئی کے باب میں دبیر کے اس مرثیے سے بحث کی جا چکی ہے، "بانو پھیلے پہرا صغر کے لیے روتی ہے" اس مرثیے کے دو بندوں ۱۵۲ پر نقل کیے گئے ہیں۔ بین کے نقطہ نظر سے بیند کامیاب نمونہ ہیں۔ اس لیے انیس و دبیر کے یہاں اگر بین کے کامیاب نمونے ملتے ہیں تو یہ فارم کے ارتقا کا نتیجہ نہیں ہے بلکہ یہ بتدریج موضوع کا ارتقا ہے جسے ہم لکھنؤ کے ادبی ماحول میں زبان کے ارتقا کا نتیجہ بھی کہہ سکتے ہیں تاہم اس ماحول کا ایک اہم ترین عنصر عزا داری کی مجلسیں بھی تھیں چنانچہ جدید مرثیے میں ادبیت اور مجلسی آہنگ دونوں ساتھ ساتھ چلے ہیں اسی لیے جہاں بین کی کامیاب ادبی مثالیں ملتی ہیں وہاں ایسی مثالیں بھی ملتی ہیں جو صرف مجلسی تقاضوں کو پورا کرتی ہیں۔ اس قول کی تائید علی اکبر کی شہادت پر جناب زینب کے زیر بحث

”بین“ سے ہوتا ہے جو جدید مرثیے سے لیا گیا ہے۔ اس لیے کوئی وجہ نہیں کہ ہم ادبی تنقید کے نتائج کو من حیث المجموع مرثیہ گوئی پر نہ کر سکیں۔ تاہم کسی بھی شاعر کا ہر جگہ ایک ہی معیار تو نہیں رہتا اس لیے مرثیے نے جدید ہونے کے بعد اگر روایتی بین کو برقرار رکھ لیا ہے تو یہ ادبیت سے آشنا بھی ہوا ہے۔ اس سلسلے میں امام حسین کی شہادت پر ایک بین ملاحظہ ہو۔

گرتے ہی خاک پر شہ دیں کو غش آگیا پھر بھی نہ کوئی پیاسے کو پانی پلا گیتا
خنجر لگا گیا کوئی بر چھی لگا گیا کھولی جو آنکھ شہ نے ہر اک تھرا گیا

سر کاٹنے کو پاؤ کسی کا نہ بڑھ سکا

جز رنگ زرد اور کوئی منہ پر چڑھ سکا

پراہ آہ شمرنے بڑھ کر غضب کیا سینے پہ موزہ حلق پہ خنجر کو رکھ دیا

چلاتے آئے قبر سے محبوب کبریا بانہیں گلے میں ڈال دیں خنجر کھڑا

زہرا پکاریں یہ دل حیدر کا چین ہے

میرا حسین ہے ارے میرا حسین ہے

روشن اسی نواسے سے نانا کا نام ہے یہ سر پرست عسرت خیر الانام ہے

خنجر نہ پھیر پیاس سے یہ تو تمام ہے آخر خدا ہے حشر ہے اور اتمام ہے

لشہ جانیوں کو نہ میسر ی تباہ کر

تو اس کے ننھے بچوں کے سن پر نگاہ کر

واضح طور پر یہ مثال گزشتہ کے مقابلے میں ایک امتیازی شان رکھتی ہے۔ اگرچہ شاعر نے ان

بندوں میں ’محبوب کبریا‘ اور ’زہرا‘ کے ذکر سے ایک ماورائی کیفیت کا احساس پیدا

کر دیا ہے لیکن یہ بھی واقعہ ہے کہ ان نسبتوں نے ہی بین کو زیادہ شدید بنایا ہے اس

کے علاوہ مرثیہ نگاری کا عام رجحان ہے کہ امام حسین کی شہادت پر جناب فاطمہ اور رسول خدا

کو بین کرتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ یہ ایک طرف تو شاعر کا تخیل ہے، اس کے خیال میں محبوب کبریا

اور جناب زہرا حیات ہوتیں تو ان پر اسی طرح واقعے کا اثر ہوتا۔ دوسرے یہ دبیر کا انداز ہے

کہ وہ اپنے مرثیوں میں رسول خدا، حضرت علی اور جناب فاطمہ کے ذکر سے بین کے لیے کچھ ظاہری اسباب فراہم کر دیتے ہیں اس طرح 'بین' میں ایک شدت پیدا ہو جاتی ہے۔ ایک موقع پر جناب بانو کا بین ملاحظہ ہو :-

خدا کے واسطے اکبر کو ڈھونڈ لاؤ کوئی جگر میں آگ لگی ہے ارے بھائی کوئی
یہ کیا غضب ہوا اے صاحبِ جوبت کوئی نجف سے حیدر کرار کو بلاؤ کوئی

پسینہ آتا ہے اور جی نڈھال ہوتا ہے

پسر کے غم میں یہی سب کا حال ہوتا ہے

یہ میری آنکھوں کے آگے ہے کیا سیاہ سیاہ یہ کیا جگر میں کھٹکتا ہے جس سے دل ہتہا ہ
کہ ہر گے علی اکبر انہیں علی کی پناہ حسین امام کہاں ہیں پکار لو لائند

ترپ کے منہ سے نکلتا ہے اب جگر میرا

موا ہے پہلے پہل نو جوان پسر میرا

کسی کی بن کے نہ اک باریوں بچڑ جائے بسی بسائی نہ بستی کوئی اجر جائے
کسی کی کوکھ پہ آفت نہ ایسی پڑ جائے غضب ہے شیرجواں بانو سے بچڑ جائے

قضا نے ہاتھ کیجے پہ میرے ڈالا ہے

کسی نے سینے سے میرے جگر نکالا ہے

کہو امام سے مقتل کچھ ایسا دور نہیں پسر کو ڈھونڈتے کیوں سید غیور نہیں
حسین کہتے ہیں آنکھوں میں میری نور نہیں خدا گواہ ہے بانو میرا قصور نہیں

جو دل کا حال ہے اس دم سنا نہیں سکتا

پسر بلاتا ہے اور باپ جا نہیں سکتا

رثائیت کے نقطہ نظر سے یہ ایسے بند ہیں جن کو ادبی تنقید کے معیار پر تو لا جا سکتا ہے اور کہا جا سکتا ہے کہ اردو کا مرثیہ گو اس دور میں واقعی شاعر بن گیا ہے۔ ایک ماں کے جانی کی جتنی سچی ترجمانی کی ہے اور جذبے کی آغوش کو جس انداز سے قاری تک پہنچایا ہے اس

سے پتہ چلتا ہے کہ دبیر نے بیٹے کی موت پر ایک ماں کے درد و غم کو خود محسوس کیا ہے اور ایک ماں کی زبان ہی میں اس کو ادا بھی کیلے ہے۔ یہ مصرعے توجہ طلب ہیں :-
 ”نجف سے حیدر کرار کو بلاؤ کوئی“ کو صحر گئے علی اکبر انہیں علی کی پناہ !“ موابے پہلے
 پہلی نوجواں پس میرا۔“ کسی کی کوکھ پہ آفت نہ ایسی پڑ جائے !“ ان مصرعوں میں جو سچی جذبات
 نگاری ہے اور رقت و تاثیر ہے اس کے لیے کسی ثبوت کی ضرورت نہیں۔ ایک مرثیے
 میں امام حسین کی شہادت پر جناب زینب کا بین ملاحظہ ہو :-

پھر آپ کی سواری نہ سوئے وطن گئی کیوں ساتھ آپ کے نہ عدم کو بہن گئی
 اس کو بلا کے بن میں کیا تجھ پہ بن گئی تصویر نانا جان کی تیروں سچے چمن گئی
 مرحاؤں کی تڑپ کے دلا سا شتاب دو

بھیا کس آسے پر جیوں میں جواب دو
 بیمار تم نہیں کہ شفا کی رکھوں میں آس جاتے اگر سفر میں تو پھر آتے میرے پاس
 زخمی نہیں کہ زخم سیوں دھوکے سب لباس قیدی نہیں کہ تم کو چھڑاؤں میں بے حواس
 لاؤں کہاں سے فاتح بدر و حسین کو
 ہوتے علی تو کہتی جلا دو حسین کو

ایک بھائی کی موت پر بہن کا یہ بین اس کے جذبات کی سچی تصویر ہے جو تاثیر کے رنگ
 میں ڈوبی ہوئی ہے۔ یہاں دبیر نے نہ صرف یہ کہ ظاہری لفاظی سے کام نہیں لیا ہے بلکہ
 حقیقت نگاری کا حق ادا کیا ہے جو شدید گریہ و بکا کا سبب بن سکتا ہے۔ اس کے بعد
 علی اکبر کی شہادت پر امام حسین کا بین ملاحظہ ہو :-

جب موسم جوانی اکبر گزر گیا یعقوب کو بلا کا قرار بگر گیا
 نکلیں جوڑھوں نے کو تو نور نظر گیا چلاتے تھے ارے مرا یوسف کدھر گیا

۱۔ دفتر ماتم جلد ۲ مرثیہ نمبر ۲۲ (دست خدا کا قوت بازو حسین ہے)

۲۔ خود از بیاض قلمی مملو کہ سید مسعود حسن رضوی ادیب (مرحوم)

زندان میں اسیر ہوا یا سپاہ میں
 جلتی ہوئی زمیں پہ گرا یا کہ چاہ میں
 امت نے کچھ رعایت خیر البشر نہ کی ہم شکل مصطفیٰ سے بھی کچھ در گزرنہ کی
 بن بیا ہے پہ بھی ہائے کسی نے نظر نہ کی بانو کا بارغ لوٹ لیا اور خبر نہ کی
 کاٹا نہ سال تازہ ہمارا غضب کیا
 زینب کے پائے پوسے کو مارا غضب کیا
 یعقوب یوں پڑے تھے نہ یوسف کی چاہ میں تاریک آسمان وز میں ہیں نگاہ میں
 تھالے لہو کے سو نکھتے ہیں قتل گاہ میں ہاتھوں سے لاش ڈھونڈ کے گرتے ہیں راہ میں
 جو پوچھتا ہے گم ہوئی کیا شے حضور کی
 فرماتے ہیں تلاش ہے آنکھوں کے نور کی
 دولت ملی ہے خاک میں اٹھا رہ سال کی سو خاک چھانتا ہوں میں مہشت قتال کی
 لشکر دو خبر کوئی بانو کے لال کی چھائی ہے میرے چاند پہ بدلی نوال کی
 ڈھونڈے کہاں حسین کدھر جائے کیا کرے
 معذرا آنکھوں سے نہ کسی کو خدا کرے
 کہنے میں دست و پا نہیں قابو میں جی نہیں قوت نہیں حواس نہیں زندگی نہیں
 زینب کی اور سکیں نہ کی یا اس گھڑی نہیں تم تھے تو سب تھے تم جو نہیں تو کوئی نہیں
 رائل ہماری آنکھوں کی بینائی ہو گئی
 تنہا تو تھے اب اور بھی تنہائی ہو گئی
 دنیا سے میرے فاتحہ والے گزر گئے تم بھی کنارِ وقتِ ضعیفی میں کر گئے
 سن لینا ڈھونڈ ڈھونڈ کے تم تم کو مر گئے ہے کدھر گئے علی اکبر کدھر گئے
 سینے سے سینہ پیار سے نہ آ کے لگا گئے
 بابا کو اپنے گور کفارے لگا گئے
 گودی میں لاش لے کے چلے شاہ نامدار فضا کھڑی تھی راہ میں اس وقت بے قرار

آکر کہا یہ کان میں راندوں کے ایک بار اکبر کی لاش آتی ہے بالو سے ہوشیار

جیتی تھی جس کو دیکھ کے وہ قتل اب ہوا

اللہ سب کی خیر کرے کیا غضب ہوا

ناگاہ لائے بیٹے کے لاشے کو شاہ دیں مسند پہ جب ٹٹایا تو ہلنے لگی زین

بیووں کی صف نے ہاتھ بڑھا کر بلائیں لیں سب چپ رہے کہ پشت پہ تھی بالوئے حزیں

ما تم کو ہاتھ سینے پہ لالا کے رہ گئے

ہو سٹوں پہ لفظ بین کے آ کے رہ گئے

ایک بیٹے کے قتل پر باپ کے درد آمیز جذبات کو جس رقت انگیز پیرائے میں پیش کیا

گیا ہے اس سے متاثر ہونے کے لیے کسی خاص عقیدت مندی کی ضرورت نہیں۔ یہ یکسی و

منطومی کی وہ الم ناک کیفیت ہے جسے تمام انسانوں کے درمیان مشترک جذباتی تجربے

کا نام دیا جاسکتا ہے۔ واقعہ صداقت عامہ سے اتنا قریب ہے کہ صرف ایک جذبہ انسانی

کی نسبت سے اس کی درمندی کو محسوس کرنا ممکن ہے۔ ان بندوں کی یہ کیفیت صرف

اس لیے ہی نہیں کہ واقعہ فی الاصل تڑپا دینے والا ہے۔ حالاں کہ اس سے انکار نہیں

کہ ایک بیٹے کے قتل پر باپ کا جذباتی رد عمل، خصوصاً کر بلا کے پس منظر میں، انتہائی

حد تک المناک ہے لیکن اس الم ناک کو محسوس کرنے کے لیے واقعے سے ایک تعلق خاطر

کی ضرورت ہے جب کہ عام قاری کے لیے یہ واقعہ جیسا کہ اوپر ذکر ہوا صرف درمندی

کے احساس کا سبب ہو سکتا ہے۔ لیکن ان بندوں میں الم ناک کا ایک سبب شاعر

کی وہ قدرت بیان بھی ہے جس نے بیٹے کے قتل پر ایک باپ کی شخصیت اور اس کے جذباتی

رد عمل کو پیش کرنے کے لیے اس ذاتی تجربے اور مشاہدے سے کام لیا ہے کہ خود اس کی پوری

شخصیت واقعے میں ڈھل گئی ہے۔ ان بندوں کو نظم کرنے میں ذہن کے بجائے جذبے

نے شاعر کا ساتھ دیا ہے اور شعر میں جب جذبے کی آغوش شامل ہو جاتی ہے تو قاری کا احساس ضرور

پگھلتا ہے۔ چنانچہ ایک عام قاری جیوں جیوں اس واقعے کے ساتھ آگے بڑھتا ہے شہادت

اکبر کا یہ واقعہ اس کے محسوسات سے قریب سے قریب تر ہوتا جاتا ہے تا آنکہ وہ پوری

طرح رثائیت میں ڈوب جاتا ہے۔ دبیر کی یہ بہت بڑی کامیابی ہے۔

ان بندوں کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ دبیر کو 'بین' لکھنے پر کس درجہ قدرت حاصل تھی۔ ایسا معلوم ہوتا ہے بین لکھتے وقت دبیر کی پوری شخصیت رثائیت میں ڈوب جاتی تھی اور وہ اپنے اوپر ہر اس کیفیت کو طاری کر لیتے تھے جس کو وہ نظم کرنے جا رہے ہوں۔ اس کے علاوہ ان بندوں میں زبان کی صفائی، سلاست و فصاحت، لہجے کا سبک لیکن سلگتا ہوا اندازہ اضافی اوصاف میں جنہوں نے بیان کی بلاغت میں اہم کردار ادا کیا ہے۔

اب تک دبیر کے کلام سے وہ مثالیں پیش کی گئیں جو براہ راست 'بین' کے زیر عنوان آتی ہیں اور مرثیے کی ترتیب اجزا میں شہادت کے بعد پیش کی گئی ہیں۔ لیکن دبیر کے 'بین' کو ہم نے تین حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ دو حصوں سے ہم بحث کر چکے ہیں۔ تیسرے حصے میں وہ مثالیں پیش نظر ہیں جو فی الاصل تو 'بین' نہیں ہیں البتہ مقصد ان کا بھی گریہ ہے اور یہ بھی درگزر مرقعوں کو پیش کرتی ہیں اس لیے عملاً یہ مثالیں بھی 'بین' کے زمرے میں آتی ہیں۔ ملاحظہ ہو ایک مرثیے میں اہل بیت کا قافلہ یزید کے محل پر پہنچتا ہے۔ عمر ان کو ناقوں سے اترنے کا حکم دیتا ہے اس وقت اہل بیت کی کیفیت ملاحظہ ہو۔

سنایہ تھا کہ سب کے جگر پر چھری چسلی اونٹوں سے اتریں بی بیایاں کہہ کہہ کے یا علیؑ
آنکھیں پھر کے رہ گئی زہرا کی لاڈلی روح حسین کو ہوئی جنت میں بے کلی
طاقت بدن کی گھٹ گئی اور ضعف بڑھ گیا

اترے جو بے سہارے تو دم سب کا چڑھ گیا

اس بند میں اہل بیت کی منظومی و بے کسی کو جس بلاغت کے ساتھ پیش کیا ہے اس سے واقعے کی پوری تصویر آنکھوں کے سامنے آ جاتی ہے۔ یہ مصرعہ ملاحظہ ہو۔ "آنکھیں پھر کے رہ گئی زہرا کی لاڈلی" محاکات کا کمال یہ ہے کہ واقعے کو شعر میں اس طرح بیان کیا جائے کہ اس کی پوری تصویر آنکھوں کے سامنے آ جائے۔ یہ مصرعہ محاکات کی اس تعریف پر پورا اترتا ہے جس نے جناب زینب کی اس کیفیت کو پوری طرح پیش کر دیا جو عمر ابن سعد

کے حکم پر رد عمل کے طور پر ظہور میں آئی ہے۔ اسی طرح چوتھا مصرعہ بھی توجہ کا دامن گیر ہے۔ یہاں دبیر نے کوئی خلاف قیاس واقعہ نظم نہیں کیا ہے حالاں کہ ایسے مواقع پر وہ اکثر اپنی اس رو میں بہہ جاتے ہیں اس کے بجائے وہ صرف اس بیان پر اکتفا کرتے ہیں،

روح حسین کو ہوئی جنت میں بے کلی

ٹپ کے دونوں مصرعے نہایت بلند ہیں یہاں صنعت تضاد کو جس بلند انداز سے پیش کیا ہے اس سے نہ صرف یہ کہ واقعے کی معنوی کیفیت میں اضافہ ہوا ہے بلکہ رقت انگیزی کا اثر بھی بڑھ گیا ہے۔ اسی مرثیے میں آگے ملاحظہ ہو۔ یزید کے دربار میں اسیروں کی طلب ہوتی ہے اس وقت جناب بانو:-

اکبر کے سر پہ دور سے مادر ہوئی نثار چلائی اے غمخوار سپر میرے پردہ دار
عاشور کو جو آتی تھی در پر میں بے قرار غیرت کے مارے روٹھتے تھے آپ بار بار

اک دن یہ ہے کہ پردہ نہیں اور در نہیں

اب در بدر میں پھرتی ہوں تم کو خبر نہیں

تر پئی بہت اجل کے لیے راہ شام میں پیارے نے لی خبر نہ مری از وحام میں
اب تک مجھے بلایا نہ دار السلام میں لوواری اب میں جاتی ہوں دربار عام میں

پر ہاتھ جوڑتی ہوں مرادل نہ توڑیو

آزردہ ہو کے خواب میں آنا نہ چھوڑیو

جناب بانو کی گفتگو اتنی رقت انگیز ہے کہ اسے بین کا درجہ دیا جاسکتا ہے دوسروں کو رلانے کے لیے اس میں تاثیر کی کمی نہیں۔ بیان میں اک دھیمی اور سلگتی ہوئی آواز اس کیفیت کی ترجمان ہے جو صرف ایک مال کے احساسات پر مقتول بیٹے کے سر کو دیکھ کر طاری ہو سکتی ہے۔ یہ مصرعہ توجہ چاہتا ہے، اکبر کے سر پہ دور سے مادر ہوئی نثار دربار یزید میں قربت و فصل کے جو انداز اس مصرعے میں بیان کیے گئے ہیں وہ اگر بلاغت کے منظر میں تو ماں کی شدید اضطرابی کیفیت کے ترجمان بھی ہیں جس کے زیر اثر جناب بانو کہتی ہیں:-

اک دن یہ ہیں کہ پردہ نہیں اور در نہیں
اب در بدر میں پھرتی ہوں تم کو خبر نہیں
پھر بیٹے کی محبت سے مجبور ہو کر کہتی ہیں :-

پر ہاتھ جوڑتی ہوں مرا دل نہ توڑیو
آزردہ ہو کے خواب میں آنا نہ چھوڑیو

یہ مکالمہ انسانی نفسیات کی اس اضطراری کیفیت کو پیش کرتا ہے جو ایسے ہی شدید
رنج و غم کے موقع پر رونما ہوتی ہے۔ یہاں دبیر نے جناب بانو کی جذباتی کیفیت کو حسن
بلاغت سے پیش کیا ہے وہ ان کی نفسیاتی عکس ریزی کا کمال ہے۔ اس کے بعد
قید خانے میں جناب بانو کی حالتِ زار ملاحظہ ہو :-

ماں کو سوا دشب نظر آیا جو بر ملا اصغر کو قید خانے میں دل ڈھونڈ لگا
بے اختیار روڑی ہوئے دروہ ننگے پا زینب لپٹ کے بولی کہ بھابی یہ کیا کیا
زندانی بھی اسیر کہیں جانے پاتے ہیں
وہ بولی کیا کروں علی اصغر بلاتے ہیں

اس وقت یاد آتی ہے اصغر کی واردات میدان سونا لاشے پہ لاشہ اندھیری رات
جنگل میں جاگا ہو گا جو معصوم نیک ذات پہلو میں ڈھونڈا ہوئے گا مجھ کو اٹھاکے ہات

جانے دو مجھ کو جانے دو اوجھان جاتی ہے
اصغر کے رونے کی مجھے آواز آتی ہے

ان بندوں میں جو آنح اور تاثیر ہے اسے صرف مجلسی پیمانے پر ہی نہیں بلکہ خالص ادبی پیمانے
پر بھی تولا جاسکتا ہے۔ جناب بانو کے درد و غم، ان کی بیکسی و غفلت کی جو ایک حقیقی تصویر
شاعر نے پیش کی ہے وہ ایسے سوز و گداز سے معمور ہے کہ قاری متاثر ہوئے بغیر نہیں
رہ سکتا۔ آگے ملاحظہ ہو :-

قید خانے میں سکیٹہ جناب بانو سے کنایتاً اپنی موت کا ذکر کرتی ہیں :-

”اماں لٹوگی آج کی شب قید خانے میں“ اس پر جناب بانو کہتی ہیں:-

اب کیا لٹے گا مال نہیں زر نہیں رہا اکبر نہیں رہے علی اصغر نہیں رہا

رہنے کو قید خانہ رہا گھر نہیں رہا ہاتھوں میں رسیاں ہے زیور نہیں رہا

دولت ہے کون سی جسے زنداں میں کھوؤں گی

رونا تھا جس کو رو چکی اب کس کو روؤں گی

کبر ہے تم ہو اور یہ سب نادنا توں گرجی بچے تو نام ہے در نہ ہوں بے نشان

وہ بولی سب رہیں گے سلامت پہ میں کہاں ماں نے کہا خدا نہ کرے آہ میری جاں

وہ بولی کھل ہی جائے گا اماں جو ہوئے گا

بابا کی رونے والی کو کل کنسہ روئے گا

یہاں جناب بانو کی گفتگو میں جس بے کسی و بے چارگی اور درد و غم کی جھلک ہے اس نے

بلاشبہ اس واقعے کو بین کارنگ دے دیا ہے۔ یہاں مرزا دبیر کی زبان و بیان میں

ایک خاص دھماپن اور درد و اثر نمایاں ہے یہاں نہ ان کے لہجے کا اٹھان ہے اور نہ

آہنگ کا طمطراق بلکہ موضوع کی رعایت جس زبان و بیان کا تقاضا کرتی ہے وہ خود بخود

بلا کسی ارادے کے شعر کے قالب میں ڈھلتی چلی گئی ہے وجہ یہ کہ یہاں ذہن کے بجائے

جذبے کا عمل بڑھ گیا ہے۔ دراصل یہی وہ مقامات ہوتے ہیں جہاں دبیر کی شاعری خالصتاً

آمد کا نتیجہ ہوتی ہے۔ یہاں ان کا لہجہ دھما، زبان سبک اور درد و اثر سے لبریز، بیان

فصیح و بلیغ اور رقت انگیز ہوتا ہے۔ دبیر کے رثائی موضوعات کی یہ مجموعی خصوصیات

ہیں۔ آگے ملاحظہ ہو:-

جب اہل بیت بے سرو سامان ہو گئے وارث رہے نہ سر پہ ہراساں ہو گئے

نامحرم آئے خیمے میں حیران ہو گئے گھر لٹ گیا حواس پریشان ہو گئے

۱۔ دفتر ماتم۔ جلد ۲، مرثیہ نمبر ۱۲۲ جب داغ بیکسی نہ سکینہ اٹھا سکی۔

۲۔ ماخوذ از بیاض قلمی مملوکہ سید مسعود حسن رموی (مرحوم)

خمے سے بچنے لے کے کھلے سر نکل پڑے
جلتی ہوئی قناتوں سے باہر نکل پڑے

بکھرا دینے تھے رائیوں نے چہرے اپنے بال لیے ہوئے تھے سینوں سے معصوم خور دسال
بھڑکی جو آگ ہو گئے رخسار لال لال گومی کے مارے پیاس کی شدت ہوئی کمال
آنکھیں پھر ادیں گردنیں غش ہو کے ڈال دیں
سو کھے ہوئے لبوں پہ زبانیں نکال دیں

شہزادیاں کنیزوں کے پیچھے جھکائے سر مانند بید کا نپتی تھیں بیٹھی خاک پر
گرد ان کے اہل کیں تھے کھڑے حلقہ باندھ کر غارت گردن میں شور تھا لٹا تھا مال و زر

شرعیں کے ہاتھ میں عابد کا ہاتھ تھا
اور خولی تازیانہ لیے اس کے ساتھ تھا

اس مثال سے واضح ہوتا ہے کہ حزن سہ (TRAGEDY) دبیر کے مزاج کا حصہ تھی۔ مجلسی نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو مرزا دبیر اس حقیقت سے آگاہ تھے کہ ان کے مخاطبین پر کس بات کا زیادہ اثر ہوتا ہے۔ اس مقصد کے لیے گویا ان کے سارے مشاہدے اور تجربے سرگرم عمل ہو جاتے تھے۔ وہ اپنے سامعین کی نفسیات سے واقف تھے۔ دبیر کی نظر ان گوشوں کو بآسانی تلاش کر لیتی تھی جو ان کے سامعین کو بین و بکا پر مجبور کر دیں۔ اس سلسلے میں درج ذیل مصرعے توجہ چاہتے ہیں:-

لیٹے ہوئے تھے سینوں سے معصوم خور دسال

بھڑکی جو آگ ہو گئے رخسار لال لال

آنکھیں پھر ادیں گردنیں غش ہو کے ڈال دیں

شرعیں کے ہاتھ میں عابد کا ہاتھ تھا

اور خولی تازیانہ لیے اس کے ساتھ تھا

اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ مرزا دبیر اپنے رنگ مجلس میں بہت زیادہ کامیاب رہتے ہوں گے چوں کہ وہ اپنے مرثیوں میں درد و غم کی وہ انتہائی صورتیں پیش کرتے ہیں جو ایک عام قاری کو بھی متاثر کر سکتی ہیں۔ اصل میں دبیر کی یہ وہی خصوصیت ہے جس کی طرف اوپر اشارہ کیا گیا

کہ دبیر اپنے بیان میں باعتبار مزاج انتہا پسند واقع ہوئے ہیں۔ آخر میں ایک منہ ہور و معروف مرثیے کے کچھ بند ملاحظہ ہوں:-

بانو کے شیر خوار کو ہفتم سے پیاس ہے بچے کی نبض دیکھ کے ماں بے حواس ہے
نے دودھ ہے نہ پانی کے ملنے کی آس ہے پھرتی ہے آس پاس کہ جینے سے یاس ہے

کہتی ہے کیا کروں میں دہائی حسین کی
بتلی پھری ہے آج مرے نور عین کی

فریاد یا علی میں کدھر جاؤں یا علی ان داغوں کو کہاں سے جگر لاؤں یا علی
کس طرح ان کی سانس کو ٹھیراؤں یا علی پانی کا قحط ہے میں کہاں پاؤں یا علی
پچھلے کو آنکھ کھولی تھی اب کھولتے نہیں

روتے نہیں سمکتے نہیں بولتے نہیں

اک دم بھی ہائے غم سے نہیں نظر باغ ہے تازہ ابھی جوانی اکبر کا داغ ہے
لو پھر گئی ہے کان کی گل یہ چراغ ہے کیا لوٹنے کو موت کے میرا ہی باغ ہے

اصغر کا پا تر اب ہے اکبر سدھارے ہیں

کیا خاک میں ملانے کو میرے ہی پیارے ہیں

اس کے بعد امام حسین علی اصغر کو دشمنوں کے رو بروئے جاتے ہیں تاکہ ان سے پانی کے خواستگار ہوں۔

ہر اک قدم پہ سوچتے تھے سبب مصطفیٰ لے تو چلا ہوں فوج عمر سے کہوں گا کیا
پانی کے واسطے نہ کروں گا میں التجا منت کروں گا بھی تو سنیں گے نہ اشقیا

کم ظرف سنگ دل ہیں یہ کیا رحم کھائیں گے

مجھ کو یقین نہیں ہے کہ پانی پلائیں گے

پہونچے قریب فوج تو گھبرا کے رہ گئے چاہا کریں سوال پہ شرما کے رہ گئے
غیرت سے رنگ فق ہوا تھرا کے رہ گئے چادر لپیر کے چہرے سے سرکا کے رہ گئے

آنکھیں جھکا کے بولے کہ یہ ہم کو لائے ہیں
 اصغر تمھارے پاس عرض لے کے آئے ہیں
 ماں نے بہت گلے سے لگایا نہ چپ ہوے
 بہنوں نے گودیوں میں کھلایا نہ چپ ہوے
 گہوارے میں پھوپھی نے جھلایا نہ چپ ہوے
 رورو کے سارے گھر کو رلایا نہ چپ ہوے

واں اشکبار تھے تو یہاں بے قرار ہیں
 پانی کے تم سبھوں سے یہ امیدوار ہیں
 یہ کون بے زبان ہے تمھیں کچھ خیال ہے
 لومان تو تمھیں قسم ذوالجلال ہے
 درخف ہے بانوئے بیکس کالال ہے
 یثرب کے شاہزادے کا پہلا سوال ہے
 پوتا علی کا تم سے طلب گار آب ہے
 دے دو کہ اس میں ناموری کا جواب ہے

پھر ہونٹ بے زبان کے چومے جھکا کے سر
 باقی رہی نہ بات کوئی اے مرے پسر
 رو کر کہا جو کہنا تھا سو کہہ چکا پندر
 سوکھی زبان تم بھی دکھا دو نکال کر
 پھیری زباں بولوں پہ جو اس نور عین نے
 تمھرا کے آسمان کو دیکھ حسین نے

مولانا نک کو دیکھ رہے تھے کہ ناگہاں
 ترکش سے چن کے کیچنچ لیا تیر جانستاں
 لی حرمہ نے شانے سے دو ٹانک کی کال
 جوڑا مکاں میں تاک کے حلقوم بے زباں
 چھٹے ہی حلق بچے کا چھیدا جو تیر نے
 گھبرا کے غش سے کھول دیں آنکھیں صغیر نے

یاسن تھا تیر کھاتے ہی بچہ بلک گیا
 بڑا پا جو شہ کے ہاتھوں پہ قامت سرک گیا
 سوکھے گلے میں خون بھرا دم اٹک گیا
 ٹوپی گری زمین پہ مذکا ڈھلک گیا
 ننھی کلائیوں میں تشنج سے بل پڑے
 بچکی جو آئی منہ سے انگوٹھے نکل پڑے

مولانا شبلی نے دیر پر سخت تنقید کرنے کے بعد لکھا ہے کہ: اس واقعے کو صغیر

ے لے کر آج تک نئے نئے موثر سیراویں میں ادا کیا ہے۔ میرا نیس صاحب نے مختلف مرثیوں میں یہ واقعہ لکھا ہے اور ہر جگہ نیا پہلو اختیار کیا ہے۔ لیکن مرزا دبیر صاحب نے اس واقعے کے بیان میں جو بلاغت صرف کی ہے اور جو دریا گینر سماں دکھایا ہے کسی سے آج تک نہ ہو سکا۔ مولانا شبلی کو دبیر کے کلام میں کہیں بھی بلاغت نظر نہیں آئی، لیکن یہاں وہ بھی دبیر کو انیس پر ترجیح دے گئے۔ یہ ایک المیہ بلکہ حقیقتاً رثائی واقعہ ہے جس کے بیان میں دبیر نے بلاغت کا وہ کمال دکھایا ہے کہ پورا واقعہ تصویر بن کر آنکھوں کے سامنے آجاتا ہے۔ بلیانیہ شاعری کا کمال یہ ہے کہ شاعر جس واقعے یا کیفیت کو بیان کرے وہ اتنا مکمل اور موثر ہو کہ اسے سمجھنے کے لیے قاری کو اپنے ذہن سے کام نہ لینا پڑے کہ شاید واقعہ اس طرح رونما ہوا ہو۔ بلکہ واقعہ قاری کے مشاہدے میں اس طرح تحلیل ہو جائے کہ اسے محسوس ہو گیا سارا منظر آنکھوں کے سامنے ہے اور منظر کی ساری کیفیات اس کے احساسات پر طاری ہو رہی ہیں۔ دبیر کے حزن پر یا رثائی کلام کی یہ اک خوبی ہے کہ وہ واقعے کی شدید کیفیات کو قاری کے احساسات پر مستط کر دیتے ہیں۔ یہاں عمیق مشاہدے کے علاوہ ان کو جزئیات پر قدرت اور زبان پر پورا پورا قابو حاصل ہوتا ہے۔ اس قول کے ثبوت میں زیر نظر مرثیے کے ابتدائی تین بند پڑھیے جو جناب بانو کی زبان سے ادا ہوئے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے یہ شخصیت ہندوستانی معاشرت میں عمومی مشاہدے کا ایک کامیاب نمونہ ہے۔ یہاں ماں کے جذبات کا جس زبان میں اظہار ہوا ہے اس سے محسوس ہوتا ہے کہ یہاں شاعر نہیں بلکہ خود کردار بول رہا ہے۔ اس کے بعد امام حسین کی شخصیت ملاحظہ ہوا۔

پہونچے فریب فوج تو گھبرا کے رہ گئے چاہا کریں سوال پہ شرما کے رہ گئے
غیرت سے رنگ فق ہوا تھرا کے رہ گئے چادر سپر کے چہرے سے سرکا کے رہ گئے

آنکھیں جھکا کے بولے کہ یہ ہم کو لائے ہیں

اصغر تمھارے پاس غرض لے کے آئے ہیں

۱۔ موازنہ انیس و دبیر صفحہ ۳۲ (کتاب کی اصل عبارت میں میرا نیس صاحب کی جگہ مرزا دبیر صاحب

اور مرزا دبیر صاحب کی جگہ میرا نیس صاحب لکھا ہے جو غالباً سہو کا تب ہے)

حزنیہ مقامات پر دبیر اشخاص مرثیہ کی نفسیات کا کتنا گہرا ادراک رکھتے ہیں اوپر کے بند سے واضح ہوجاتا ہے۔ یہاں حسین کی پوری شخصیت اور ان کی جذباتی کیفیت آنکھوں کے سامنے آگئی ہے۔ اوپر دبیر کی اس خصوصیت کی طرف اشارہ کیا گیا ہے کہ وہ کسی واقعے کے ان پہلوؤں پر زیادہ توجہ دیتے ہیں جو واقعے کی سب سے زیادہ الم ناک کیفیت کو پیش کرتے ہیں۔ یہ مصرعے ملاحظہ ہوں:-

پھیری زباں لبوں پہ جو اس نور عین نے تھرا کے آسمان کو دیکھا حسین نے
نٹھی کلائیوں میں تشبیح سے بل پڑے بچکی جو آئی منہ سے انگوٹھے نکل پڑے

یہ دونوں شعر دبیر کے یہاں بلاغت کا کمال اور حزنیہ کا نقطہ عروج ہیں اور اس خیال پر دلیل کا حکم رکھتے ہیں کہ دبیر باعتبار مزاج رثائیت کے شاعر تھے۔ ان کے اکثر مرثیوں میں رثائیت کا کم پیش ہی معیار نظر آتا ہے اور اگر کبھی وہ خلاف امر واقعہ پیش کرتے بھی ہیں تو بیان کی قوت انگیزی واقعے کی اصلیت پر غالب آجاتی ہے۔ اس لیے یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ وہی مرزا دبیر جب دیگر موضوعات کو نظم کرتے ہیں تو نہ ان کو جزئیات پر قابو ہوتا ہے نہ اقتصائے حال کا خیال رہتا ہے لہذا نہ بلاغت کا رنگ نکھرتا ہے نہ فصاحت کا اور اگر کہیں کوئی رنگ نکھرتا بھی ہے تو ان کی لفاظی اور خیالی طلسمات کا۔ وہ صنائع بدائع کی داد بھی دیتے ہیں مفامین کی سبیل بھی لگاتے ہیں اور آہنگ کا شکوہ بھی نمایاں کرتے ہیں جس کے سامنے شاعری دب جاتی ہے۔ وہ اس لیے کہ یہ طرز شاعری ان کے مزاج سے ہم آہنگ نہ تھا۔ ان کی مجموعی زندگی کے مشاہدے محدود تھے ان کے آہنگ کی بلندی لکھنؤ اسکول کی ترجمان اور ذاتی علمیت کی غماز تھی چنانچہ آمد، سراپا، رجز اور جنگ وغیرہ ایسے موضوعات ہیں جو دبیر کے یہاں وقت کی مانگ اور روایت کی پیروی سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتے۔ دبیر کے یہاں یہ موضوعات امثال امر کا نتیجہ ہیں یہ ان کی اصل مرثیہ گوئی کے نمونے نہیں ہیں۔ اس سلسلے میں یہاں یہ نکتہ عرض کرنا ضروری ہے کہ دبیر کے حامیوں نے دبیر کے دفاع میں ان کی شاعری کے جن محاسن سے بحث کی ہے نیز فصاحت و بلاغت اور جزئیات نگاری کی جو مثالیں پیش کی ہیں ان کا تعلق کسی نہ کسی عنوان رثائیت یا نسوانی مکالموں سے ہے۔ یہ تو

نہیں کہ اس کے علاوہ دبیر کے یہاں اچھی مثالیں نہیں ملتیں لیکن ان کی تعداد اتنی قلیل ہے کہ صرف ان کی بنیاد پر دبیر کا شعری قامت اور پر نہیں اٹھتا۔ اس مطالعے سے یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ دبیر کے نفسیاتی مشاہدے اور جذباتی تجربے ان کے معاشرے تک محدود تھے۔ جہاں کسی واقعے کی نوعیت ان کے معاشرے سے ہم آہنگ ہوتی ہے وہاں دبیر کامیاب ہو جاتے ہیں لیکن جب واقعہ ان کے معاشرے کی حدود کو توڑ دیتا ہے تو وہ ناکام ہو جاتے ہیں۔ دبیر کی رشائیت کو سمجھنے کے لیے یہ نکتہ بھی ذہن نشین رہنا چاہیے۔

اب تک ہم نے مرزا دبیر کی شاعری سے کچھ محدود داسروں میں رہ کر بحث کی ہے۔ ابتدائی بحث تاریخی نوعیت کی تھی جہاں ان کے اوائل عہد کی مرثیہ نگاری کا مطالعہ کیا گیا اس کے بعد ہم دور جدید میں داخل ہوئے اور مرثیے کے مختلف اجزا موضوع بحث رہے۔ اجزائے مرثیہ کی تقسیم اس لیے کرنی پڑی تاکہ شاعر کی گونا گوں صلاحیتوں کا اندازہ ہو سکے اس لیے کہ دبیر کی مرثیہ گوئی کا مطالعہ اگر صرف محاسن و معائب شاعری کے نقطہ نظر سے کیا جاتا جیسا کہ ”موازنہ انیس و دبیر“ اور ”المیزان“ میں کیا گیا ہے تو دبیر کے یہاں ہر نوع کی مثالیں وافر تعداد میں مل سکتی ہیں اور ہر نقاد اپنے نقطہ نظر کے مطابق ان کو پیش کر سکتا ہے لیکن بحیثیت فن یہ ان کے کلام کا معقول تجزیہ نہیں ہو سکتا۔ ایک تو اس لیے کہ دبیر کا شعری مطالعہ ان کے عہد بہ عہد ارتقا کا مطالعہ ہے۔ اور تنقیدی تجزیے میں شعری ارتقا کا مطالعہ ویر دست اہمیت کا حامل ہوتا ہے۔ دوسرے یہ کہ مرثیوں میں مختلف النوع موضوعات پائے جاتے ہیں شاعر ان موضوعات سے کس طرح عہدہ برآ ہوا ہے کہاں وہ کامیاب ہے، کہاں ناکام اور کن اسباب و علل کے ماتحت، اس نتیجے پر پہنچنے کے لیے فرداً فرداً اجزا کا مطالعہ ضروری سمجھا گیا اور متنوع موضوعات پر بحث کے بعد جو کچھ سامنے آیا وہ یہ کہ دبیر کے کچھ مخصوص شعری رجحانات تھے۔ جہاں موضوع ان کے رجحانات سے ہم آہنگ ہوتا ہے وہاں دبیر بہت زیادہ کامیاب نظر آتے ہیں ورنہ عام طور پر وہ ناکام ہو جاتے ہیں۔ کامیابی اور ناکامی کا یہ تجزیہ بڑے دور رس نتائج کا حامل ہے۔ یعنی بحیثیت مرثیہ نگار اگر دبیر ایک

کامیاب شاعر ہیں تو یہ کامیابی ان کے فن کی دلیل نہیں ہے۔ کامیاب شاعر اور ناکام فن کار۔
 بظاہر یہ متناقض دعوے ہیں لیکن واقعہ یہ ہے کہ شاعری کو فصاحت و بلاغت کے معیار پر
 جانچنے کے لیے کسی واقعے کا انفرادی مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔ مثلاً دبیر کی شاعری کے حریفان
 کہ یہاں دبیر کے محاسن شاعری نظر آئیں گے لیکن فن کے تو کچھ تکنیکی آداب بھی ہوتے
 ہیں۔ یہ صرف طبیعت کے رجحان سے نہیں بلکہ صلاحیتوں سے نکھرتا ہے چنانچہ مرزا دبیر کا
 فن دیکھنے کے لیے کسی جز کا انفرادی مطالعہ نہیں کیا جاسکتا بلکہ ان اجزاء کو مربوط کر کے
 بحیثیت اکائی مرثیے کا مطالعہ کیا جانا چاہیے۔ اس سے معلوم ہوگا کہ مرثیہ نگار نے جملہ اجزاء
 کی ترکیب سے مرثیے کو اکائی کا روپ کس طرح دیا ہے اور کس موضوع سے اس نے کتنا انصاف
 کیا ہے۔ یہاں وہ تناقض ختم ہو جاتا ہے جس کا اوپر ذکر ہوا۔ یعنی اکثر مرثیوں میں ایسے
 مقامات آتے ہیں جہاں دبیر کی شاعری کا کمال نظر آتا ہے لیکن یہ کمال اگر مختلف اجزاء کی
 تنظیم کر کے مرثیے کو ایک مکمل اکائی کا روپ دینے میں کام نہ لے سکے اور ہر موضوع کے ساتھ
 پورا پورا انصاف نہ ہو سکے تو فن یقیناً بکھر جائے گا۔ بیان یہ شاعری میں یہ دشواری پیش
 آتی ہے کہ شعر کہنا گو آسان ہو لیکن اکائی کو برقرار رکھنا آسان نہیں ہوتا وجہ یہ کہ یہاں وسیع
 تجربے اور مشاہدے کے بغیر کام نہیں چلتا۔ یہاں واقعے کی جزئیات اور اقدماے حال ایسے
 امور میں جن تک ہر شاعر کی رسائی آسان نہیں ہوتی۔

یہاں پلاٹ کا ذکر بے سود ہے اس لیے کہ دبیر کے مرثیے کسی باقاعدہ پلاٹ کے
 تحت نہیں لکھے گئے ان کے یہاں مرثیے کے مختلف اجزاء پلاٹ کی کسی تنظیم کا پتہ نہیں
 دیتے بلکہ ہر جز اپنی انفرادی اور جداگانہ حیثیت رکھتا ہے اور جیسا کہ اوپر ذکر ہوا یہ اجزاء
 تشکیلی جدید کے بعد مرثیے کی ہیئت میں شامل کر لیے گئے تھے اس لیے اس روایت کی
 پیروی میں دبیر نے بھی ان اجزاء کو استعمال کیا ہے ان کے مرثیوں سے بھی یہ ترشح نہیں
 ہوتا کہ وہ پلاٹ کی کسی تنظیم کا شعور رکھتے تھے۔ وہ تو مختلف اصحاب کو بلا کے حال میں مرثیے
 لکھ کر ایک مذہبی ضرورت کو پورا کرنا چاہتے تھے۔ اس ضرورت کی تکمیل میں وہ بہت زیادہ
 کامیاب رہے ہیں تاہم وہ اپنے مذہبی رجحان کو لکھنؤ کی ادبی فضا سے محفوظ نہیں رکھ سکتے

تھے انہیں وقت کے تقاضوں کا ساتھ بھی دینا تھا۔ یہ کام انہوں نے اپنی علمیت کے
 سہارے کیا اور وہ آسانی سے لکھنؤ کے طرز شاعری پر چل پڑے۔ انیس جب لکھنؤ
 تران کے مقابل اپنے امتیاز کو قائم رکھنے کے لیے وہ اپنے رنگ میں اور گہرے
 ہو گئے اور ہر موضوع میں ڈوب کر اس کو انتہا تک پہنچا دینا ان کی خصوصیت بن گئی
 فن کے تکنیکی آداب کا شعوران کے یہاں نہیں ملتا۔ نتیجہ یہ کہ وہ ایک اچھے شاعر تو بن سکے
 فن کار نہ بن سکے۔

آپ ہمارے کتابی سلسلے کا حصہ بن سکتے
 ہیں مزید اس طرح کی شان دار،
 مفید اور نایاب کتب کے حصول کے لئے
 ہمارے وٹس ایپ گروپ کو جوائن کریں

ایڈمن پینل

عبداللہ عتیق : 03478848884

صدرہ طاہر : 03340120123

حسین سیالوی : 03056406067

واقعہ نگاری

مرثیہ ایک بیانیہ شاعری ہے اور بیانیہ شاعری کی بنیاد کسی ایک بات سے واقعات پر مبنی ہوتی ہے۔ پھر ہر واقعے کو ظہور میں آنے کے لیے کچھ ناگزیر تعلقات کی ضرورت ہوتی ہے مثلاً کردار اور مکالمات۔ یوں تو واقعہ اپنے مخصوص تاریخی اور سماجی اسباب کی مدد سے ظہور میں آتا ہے لیکن جو چیز اس کو وجود بخشی ہو وہ کردار ہوتے ہیں جب کہ مکالمات اس کے اظہار میں مدد دیتے ہیں۔ اس طرح واقعے کا کردار اور مکالمات سے اتنا گہرا تعلق ہو جاتا ہے کہ لازم و ملزوم کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ واقعہ نگاری ہی اصل میں کردار نگاری ہے اور کردار نگاری مکالمہ نگاری۔ یہ موضوعات ایک دوسرے میں اس طرح پیوستہ ہیں کہ ایسا کوئی خط کھینچنا دشوار ہے کہ کہاں واقعہ نگاری ختم ہو جاتی ہے اور کردار نگاری شروع ہوتی ہے اور کہاں مکالمہ نگاری شروع ہو جاتی ہے۔ لیکن ادب میں یہ تینوں جداگانہ اور منفرد موضوعات رہے ہیں۔ ہم بھی اس روایت کی پیروی میں ان موضوعات پر جداگانہ بحث کر رہے ہیں۔ اس سے ایک تو تجزیے کا میدان وسیع ہو جائے گا دوسرے کلام کی زیادہ مثالیں سامنے آسکیں گی چنانچہ بحث کا آغاز ہم واقعہ نگاری سے کر رہے ہیں۔

اردو کی جن اصناف شاعری میں واقعہ نگاری ملتی ہے وہ ہیں مثنوی، مرثیہ اور نظم۔ ان میں مرثیوں کی واقعہ نگاری محدود ہے۔ اول تو اس لیے کہ مرثیے کا ایک مخصوص مضمون ہے۔ نیز اس کے کردار بدلتے نہیں لہذا واقعات کا مخصوص اور محدود ہونا ایک لازمی امر ہے دیگر یہ کہ اردو کے ادبی مرثیے تمام تر لکھنؤ کی پیداوار ہیں اس لیے محدود معاشرے کے سبب یہ واقعہ نگاری اور محدود ہو جاتی ہے۔ نظم کو غزل کے مقابل کوئی فروع حاصل نہ ہو سکا تھا۔ اردو شاعری کی روایت تو غزل کی روایت تھی جسے واقعہ طرازی سے کوئی تعلق نہیں۔ قصیدہ کچھ تو وقتی مصالح کے تحت اور کچھ کمال شعری کے اظہار میں لکھا جاتا رہا۔ البتہ مثنوی نے کچھ واقعہ نگاری کا حق ادا کیا۔ اس پر بھی مولانا شبلی کو شکایت ہے کہ اردو شاعری

میں جس چیز کی بڑی کمی رہی ہے وہ واقعہ نگاری ہے۔ تاہم اردو شاعری کا دامن اتنا بھی تہی نہیں ہے جتنا سمجھا جاتا ہے البتہ یہ دامن اور وسیع ہو سکتا تھا اگر مثنوی اور مرثیہ کی ترقی بعد میں رک دگئی ہوتی یا محالی اور آزاد کی نظم جدید پر افادی نقطہ نظر غالب نہ آگیا ہوتا۔ بہر حال اردو میں جو کچھ بھی واقعہ نگاری ملتی ہے اس میں مرثیوں کا حصہ لائق اعتناء اردو مرثیوں میں عام انسانی معاشرت اور طور طریق کے بہت سے مواقع پائے جاتے ہیں۔ مثلاً بیاہ ہونا، سفر پر روانہ ہونا، عزیز واقارب سے جدائی، لڑائی، موت، ولادت، شادی بیاہ، رخصت اور ماتم داری وغیرہ۔ مرثیوں میں واقعات کا یہ تنوع بھی خاصا اہم ہے اور یہ تنوع بھی شاعر کے فن کی کسوٹی بن سکتا ہے۔ اس لیے کہ ہر واقعے کی اپنی جداگانہ نوعیت، کیفیت اور نفسیات ہوتی ہے۔ یہ چیزیں شاعر سے بھی گونا گوں تجربات و مشاہدات کا تقاضا کرتی ہیں۔ اس لیے شاعر کے تجربات و مشاہدات جتنے وسیع ہوں گے اتنا ہی واقعہ نگاری میں کامیاب ہو سکے گا۔

مولانا شبلی نے واقعہ نگاری کی دو قسمیں بتائی ہیں (۱) واقعہ نگار کسی تاریخی واقعے کو بے کم و کاست نظم کر دے۔ اس کے لیے صرف زبان پر قدرت درکار ہے شاعری کی چنداں ضرورت نہیں (۲) واقعہ اجبالاً معلوم ہے لیکن واقعہ نگار واقعے کی تمام جزئیات اور حالات اپنی طبیعت سے پیدا کرتا ہے وہ واقعے کی نوعیت کو دیکھتا ہے اور خیال کرتا ہے کہ اس قسم کے موقع پر فطرت کا اقتضا کیا ہے۔ ان تمام چیزوں کو وہ موجود فرض کر لیتا ہے اور ان کو ادا کرتا ہے۔ آگے لکھتے ہیں ”اس قسم کی واقعہ نگاری کا کمال یہ ہے کہ جو کچھ بیان کیا جائے وہ بالکل بیان واقعی ہو اور تمام واقعات میں اس قسم کا تناسب ربط اور موزونی ہو کہ واقعے کی نسبت شک کا احتمال بھی نہ آنے پائے۔ اس قسم کی واقعہ نگاری کے لیے صرف قدرت زبان کافی نہیں بلکہ فطرت کا بڑا نکتہ داں ہونا درکار ہے۔“

بالفاظ دیگر ایسی شاعری میں وقوعہ کے امکانات اور اس کی جزئیات سے بحث کی جاتی ہے۔ شاعر ایسے واقعے کو اختراع کرتا ہے جو امکان سے قریب ہوتا ہے اور

قاری کے تجربات و مشاہدات نیز اس کے احساسات سے ہم آہنگ ہوتا ہے لیکن یہاں یہ امکان بھی ذہن نشین رہنا چاہیے کہ کبھی کوئی واقعہ خلاف توقع یا خلاف قیاس بھی پیدا ہو جاتا ہے اس لیے یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ شاعر اس واقعے کو کس طرح بیان کرے گا۔ آیا اس کے من و عن و قوع کو پیش کرے گا یا تصرف سے کام لے کر اسے امکان اور قیاس کے مطابق ڈھال کر پیش کرے گا۔ اس سوال کا جواب دینے کے لیے واقعے کی نوعیت پر بھی توجہ دینا ضروری ہے۔ یعنی واقعے کا تعلق اگر مذہبی معتقدات سے ہے تو ظاہر ہے یہاں تصرف کی کوئی گنجائش نہیں۔ چونکہ ہمارے مذہبی معتقدات ہماری سماجی زندگی کا ایک اہم ترین حصہ ہوتے ہیں اس لیے وہ سارے مافوق الفطرت واقعات و معجزات جن کا ظہور خلاف قیاس ہوتا ہے اس لیے ممکنات بن جاتے ہیں کہ ہم ان میں یقین رکھتے ہیں لہذا ان میں کسی تصرف کی ضرورت پیش نہیں آتی۔ اس پر بھی شاعر کو یہ احتیاط لازم ہے کہ وہ اپنے بیان کو سیاق و سباق اور ترتیب سے بیگانہ نہ ہونے دے۔

اس کے برخلاف اگر واقعے کا تعلق عام سماجی زندگی سے ہے تو شاعر کو یہاں تصرف سے کام لینا ہوگا تاکہ واقعہ خلاف قیاس ہونے کے باوجود عقل و نظر سے دور نہ محسوس ہو چونکہ شاعری تو زندگی کی عکاسی کا نام ہے اس لیے یہ شاعری اسی وقت کامیاب ہو سکتی ہے اور آفاقی کہلا سکتی ہے جب اس میں عمومی تجربات و مشاہدات کا عکس جھلکتا ہو۔

مراثی و ہیر کے مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ دبیر کے یہاں دونوں قسم کی واقعہ نگاری ملتی ہے۔ انھوں نے ایسے واقعات بھی نظم کیے ہیں جن کا تعلق عام انسانی زندگی سے ہے اور ایسے واقعات بھی جو مخصوص عقائد سے تعلق رکھتے ہیں۔ دبیر ان واقعات کے اظہار سے کس طرح عہدہ برآ ہوئے ہیں یہ جاننے کے لیے اب ان کے مرثیوں میں واقعہ نگاری کا مطالعہ کرتے ہیں۔ لیکن اس مطالعہ سے پہلے واقعات کو دو خانوں میں تقسیم کرنا ہوگا یعنی ایک تو وہ واقعات جو مستقل بالذات حیثیت رکھتے ہیں۔ ان کو ہم حکایات یا روایات

کہہ سکتے ہیں دوسرے وہ واقعات جو خود کسی مستقل حکایت یا روایت کی حیثیت نہیں رکھتے بلکہ از روئے سلسلہ ظہور میں آتے ہیں مثلاً بیمار ہونا، سفر پر روانہ ہونا، پردے کا اہتمام رخصت، لڑائی، اور ماتم وغیرہ۔

اس سلسلے میں بحث کا آغاز ہم اس واقعہ نگاری سے کریں گے جن کا تعلق مستقل حکایات یا روایات سے ہے۔

شیریں کا واقعہ مرثیہ نگاروں کا ایک خاص موضوع ہے۔ روایت یہ ہے کہ شیریں جناب بانو کی کنیز تھی اور ان کے ہمراہ ایران سے مدینہ آئی تھی۔ جناب بانو کا جب امام حسین سے عقد ہوا تو شیریں کو آزاد کر دیا گیا۔ رخصت کے وقت اس نے امام حسین سے وعدہ لیا تھا کہ وہ شیریں کے گھر ایک مرتبہ بطور مہمان ضرور آئیں گے۔ اس کے بعد کربلا کا واقعہ رونما ہوا اور امام حسین کو شہید کر دیا۔ شہادت کے بعد اسیران اہل بیت فوج مخالف کے ہمراہ شام کے لیے روانہ ہوئے تو راہ میں شیریں کا محل واقع ہوا۔ شیریں کو حسبِ عہدہ حسین کی آمد کا انتظار رہتا تھا چنانچہ اسیروں کا قافلہ تلخ شیریں کے پاس پہنچتا ہے تو شیریں دریافت حال کے لیے شکر میں آتی ہے۔ جناب بانو شیریں کو شکر میں دیکھتی ہیں تو ان کو شرمندگی کے ساتھ یہ فکر دامن گیر ہوتی ہے کہ شیریں ان کو اس حالت اسیری میں پہچان نہ لے۔ اتفاق یہ کہ شیریں بھی سب سے پہلے جناب بانو ہی کے پاس آتی ہے۔

بانو ہی کے پاس آ کے وہاں بیٹھی وہ خوش خو نہوڑا لیا سر بانو نے مابین دو زانو
اور کھول دیے رسی بندھے ہاتھوں کی گیسو شیریں نے کہا بی بی تورا دیکھ ادھر تو
گو خاک پہ تم حال غریبی سے ہو بی بی
پر کیسی مشابہ مری بی بی سے ہو بی بی

۱۔ مرثیوں میں واقعے کا یہ پہلو بھی توجہ طلب ہے کہ قصر شیریں عراق سے ایران کی راہ میں نہیں بلکہ شام کے راستے میں واقع ہوتا ہے ۲۔ دفتر ماتم جلد ۲ مرثیہ نمبر ۳۲ (جب خواب میں بانو کو نظر آگئی زہرا)

اس پر شہر بانو جواب دیتی ہیں۔ ”میں بیوہ کہاں اور کہاں بانوئے سرور“ اس کے بعد شیریں سوال کرتی ہے: ”تم ساکن یثرب ہو کہ باشندہ بطنیا“ اور پھر سلسلہ کلام اس طرح جاری رہتا ہے۔

بانو مری شہزادی ہے شبیر ہے آقا ہے تم نے مدینے میں سلامت انھیں چھوڑا
گھر میرے بھی آنے کا کبھی کرتے ہیں چرچا تاجاد مری گود کا پالا تو ہے اچھا
آباد تو بی بی مرے شہزادے کا گھر ہے
اب گود میں پوتا ہے دیا کوئی پس ہے

اس واقعے کے اظہار میں شاعر نے کچھ ایسے ناگزیر متعلقات کو فراموش کر دیا ہے جو خود تو نفس واقعہ سے کوئی تعلق نہیں رکھتے لیکن وقوع کے امکان سے بڑا گہرا تعلق رکھتے ہیں۔ یعنی جانا بانو نیز دیگر اہل بیت جنگی اسیر تھے اور ایک فوج کی نگرانی میں سفر پر روانہ تھے۔ واقعے کے اس پس منظر پر مرثیوں میں کوئی توجہ نہیں دی گئی ہے اور ان اسیروں کے ساتھ مرثیوں میں جو برتاؤ کیا گیا ہے وہ عام ذہنی تجربے کے مطابق نہیں ہے۔ اس کے علاوہ یہاں دبیر کی اس کمزوری کی طرف پھر توجہ دلانا چاہتے ہیں کہ جب وہ کسی واقعے کو نظم کرتے ہیں تو اس کا جو نہایتی پس منظر ان کے ذہن میں پہلے سے موجود ہوتا ہے نیز افراد واقعہ کے جو تصورات ان کے ذہن پر مرسم ہوتے ہیں ان میں کسی تصرّف کے بغیر واقعے کو نظم کی صورت دے دیتے ہیں۔ یہی صورت حال زیر نظر مثال میں ہے شیریں فوجی قافلے میں جناب بانو کے پاس پہنچ جاتی ہے اور دسیر چوں کہ ان دونوں شخصیتوں کے درمیان نسبت سے آگاہ ہیں لہذا ان کے تخیل نے واقعے کے ان تمام متعلقات کا اظہار کر دیا جو اقتضائے حال کی نسبت سے نہیں ہونا چاہیے تھا۔ چنانچہ جب شیریں جناب بانو سے کہتی ہے ”پر کیسی مشانہ مری بی بی سے ہو بی بی“ تو جناب بانو فرماتی ہیں: ”میں بیوہ کہاں اور کہاں بانوئے سرور“ یہاں ”بانوئے سرور“ کی ترکیب ان ارتسامات کا نتیجہ ہے جو امام حسین اور جناب بانو کے درمیان رشتے کی نوعیت سے پیدا ہوئے ہیں جب کہ شیریں پر ابھی یہ نوعیت ظاہر ہی نہیں ہے اور خود جناب بانو اس نسبت کو پوشیدہ

رکھنا چاہتی ہیں۔ اسی طرح شیریں کا یہ مکالمہ ”تم ساکن میثرب ہو کہ باشندہ بطنما“ دبیر کے ذہنی تلازمات کا اظہار کرتا ہے۔ اس کے علاوہ شیریں مسلسل استفسار کیے جاتی ہے کہ تم نے میری شہزادی اور آقا حسین کو مدینے میں سلامت تو چھوڑا؟ کیا وہ کبھی مرے گھر آنے کا چرچا کرتے ہیں؟ مری گود کا پالا سب اذیتوا چھا ہے؟۔ یہ تمام امور واقعے کی فطرت کے خلاف ہیں۔ ان چیزوں نے بلاغت کلام کو بری طرح متاثر کیا ہے۔ آگے ملاحظہ ہو شیریں کی اس گفتگو کے دوران سر حسین سے آواز آتی ہے،

مہان ہوں میں مجھ سے بھی کچھ بات کرے گی

یا اپنی بھابی کی مدارات کرے گی

شیریں نے کہا آئی میں حاضر ہوئی مولا سر پٹیتی نیزے کی طرف دوڑی وہ دکھیا واقعے کے اس موڑ پر ایک ماورائی کیفیت کا احساس ہونے لگتا ہے۔ چوں کہ اس قسم کے واقعات عام سماجی زندگی میں مستبعد ہوتے ہیں اس لیے یہاں صداقت خود بخود مشتبہ ہو جاتی ہے تاہم دیو مالائی قصے جو عام طور پر گہری مذہبیت کے غماز ہوتے ہیں ان کے اظہار میں فوق فطرت واقعات کی گنجائش ضرور ہوتی ہے لیکن بیان میں جس سلیقے کی ضرورت ہوتی چاہیے دبیر نے اس کا ثبوت نہیں دیا ہے۔ اس کے علاوہ مرثیوں میں ان واقعات کے بیان کا اک نقص یہ بھی ہے کہ یہ اپنے سیاق و سباق سے مربوط نہیں ہوتے انفرادی طور پر مرثیوں کا مطالعہ کیجیے تو یہاں پیش کردہ واقعات یا روایات کسی حد تک ارتقا کا نتیجہ نہیں معلوم ہوتے۔ اس طرح کی روایتیں چوں کہ مقبول عام ہو گئی تھیں اس لیے ان کو مجرد واقعات کے طور پر استعمال کر لیا گیا۔ اس کا اثر یہ ہے کہ زیر نظر واقعے میں سر حسین کے گویا ہونے پر وہ حیرت یا استعجاب پیدا نہیں ہوتا جو دل چسپی کی جان ہے اور غالباً شاعر بھی اس کیفیت کو برپا کرنا نہیں چاہتا اس لیے سر حسین کے گویا ہونے پر شیریں کے روتے میں کوئی حیرت و استعجاب نہیں ہے بلکہ اس کا رد عمل یہ ہے

”شیریں نے کہا آئی میں حاضر ہوئی مولا“

اوپر کہا گیا ہے کہ بیانیہ شاعری میں تجربے اور مشاہدے کے بغیر کام نہیں چلتا۔ نیز

یہ بھی کہ مرثیوں کی فضا محدود ہے چوں کہ لکھنؤ کے محدود معاشرے کی پیداوار ہیں لیکن زندگی کی حقیقتیں تو محدود نہیں ہیں چنانچہ زیر نظر واقعہ جو کسی شہری معاشرت سے تعلق نہیں رکھتا صرف اس لیے ناکام ہو گیا کہ دبیر کے مشاہدات محدود تھے وہ واقعے کی نفسیات کو اجاگر کرنے کے بجائے اپنے معاشرے کی ترجمانی کر گئے۔ شیریں کا یہ مکالمہ ”آئی میں حاضر ہوں“ مولا ”لکھنؤ کی گھریلو معاشرت کا ترجمان ہے۔ اس شعر کا دوسرا مصرعہ ”سر پہنٹی نیزے کی طرت دوڑی وہ دکھیا“ مجلسی نقطہ نظر کا غماز ہے لیکن مصرعے میں کوئی زور نہیں ہے۔

یہی روایت ایک دوسری جگہ ملاحظہ ہو شیریں امام حسین کی آنکھ کے خیال میں محو ہے جناب بانو کی سواری کا تصور ذہن میں ہے اور وہ طرح طرح کی خوش خیالیوں میں مصروف ہے۔

میری بی بی کی امیرانہ سواری ہوگی نانے پر عرش کی مانند سواری ہوگی
مسندِ نور پہ کسرا کی وہ پیاری ہوگی گہنا سب تحفہ تو پوشاک بھی بھاری ہوگی
بیرقیں نور کی ہاتھوں میں کشادہ ہوں گی
خیزیں خوروں کی سواری میں پیادہ ہوں گی
بی بی گودی میں سکیں کو بٹھائے ہوں گی کاندھے سے اصغر ناداں کو لگائے ہوں گی
چاند کے ٹکڑوں کو دامن میں چھپائے ہوں گی دونوں پر گوشہ چادر کو اڑھائے ہوں گی
یہ نہ معلوم تھا اصغر نہیں اکبر بھی نہیں
تاج و مسند تو کہاں برقع و چادر بھی نہیں

دبیر کی واقعہ نگاری پر مزید بحث سے قبل ان کے ذہن کی تین ردوں کو سمجھ لینا ضروری ہے ایک ذہنی رد تو وہ ہے جس کے واسطے سے وہ اپنی گہری مذہبیت کا اظہار کرتے ہیں۔ گذشتہ صفحات میں یہ بات کہی جا چکی ہے کہ اس مذہبیت کے زیر اثر دبیر انتہا پسند واقع ہوئے ہیں اس انتہا پسندی کے سبب ان کے مذہبی کردار زمین و آسمان کی ان رفعتوں کے

حائل ہیں جن کے اظہار میں ان کے الفاظ ناکام ہو جاتے ہیں۔ چنانچہ یہ دونوں مصرعے
 ”ناقے پر عرش کے مانند سواری ہوگی۔“ ”مسند نور پہ کسری کی وہ پیاری ہوگی۔“
 دبیر کی اسی رو کے غماز ہیں۔ دوسری ذہنی رو ان کے عہد میں درباری معاشرت کی
 غماز ہے۔ دبیر کے عہد میں سماج جن دو معاشروں میں بٹا ہوا تھا ان میں ایک
 طرف شاہوں، نوابوں اور جاگیرداروں کا معاشرہ تھا۔ دوسری طرف محکوم طبقہ تھا
 جس کے معاشرتی خطوط درمیانہ طبقے نے متعین کیے تھے۔ ان دونوں معاشروں
 کے درمیان آسانی سے تہذیبی، اقداری اور فکری خط کھینچا جاسکتا ہے۔ دبیر ان دونوں
 معاشروں کا تجربہ رکھتے تھے انھوں نے شاہی اور نوابی کی امارت کے مناظر اپنی
 آنکھوں سے دیکھے تھے۔ دربار میں ان کی رسائی تھی۔ سوانح کے باب میں کہا گیا کہ دبیر
 دربار داری کا اہتمام کرتے تھے۔ درباروں میں مجالس پڑھنے جاتے تھے خصوصاً ملکہ
 زمانہ کے محل میں ان کی ذاتی رسائی تھی۔ درباری ماحول نے ان کی جس ذہنی رو کی
 تربیت کی تھی اس کا اظہار اس مصرعے سے ہوتا ہے ”گہنا سب تحفہ تو پوشاک بھی بھاری
 ہوگی۔“ تیسری رو ان کے عہد میں درمیانہ طبقے کی معاشرت نے ترتیب دی ہے۔ دبیر
 کے مشیوں میں یہ تیسری رو زیادہ اہم ہے اور وہ اکثر یہیں پر کامیاب نظر آتے ہیں
 لیکن بہ حیثیت فن کاران کی ناکامی یہ ہے کہ وہ ان تینوں روؤں کے درمیان کوئی ترقیبی
 آہنگ پیدا نہیں کر پاتے اور جہاں ان کی جس رو کو سراٹھانے کا موقع مل جاتا ہے
 وہ ان کے شعر کا نمایاں آہنگ بن جاتی ہے۔ چنانچہ پہلے بند میں ”بنی بی کی امیر نہ سواری“
 کا حال یہ ہے :-

ناقے پر عرش کی مانند سواری ہوگی

مسند نور پہ کسری کی وہ پیاری ہوگی

گہنا سب تحفہ تو پوشاک بھی بھاری ہوگی

لیکن دوسرے بند میں اس امیرانہ سواری کا حال یہ ہے کہ :-

بنی بی گودی میں سکینہ کو بٹھائے ہوں گی

کاندھے سے اصغر ناداں کو لگائے ہوں گی
دونوں پر گوشہ چادر کو اڑھائے ہوں گی

یہاں دبیر درمیانہ طبقے کی معاشرت سے ذرا بھی اوپر نہیں اٹھے ہیں، نتیجے میں یہ تیسری رو اس پورے واقعے کا مرکزی آہنگ بن گئی ہے۔ اس کے علاوہ یہاں دبیر کی ذہنی پرچھائیوں کو بھی محسوس کیا جاسکتا ہے۔ واضح رہے کہ شیریں واقعہ کربلا سے کافی عرصہ قبل آزاد ہو گئی تھی۔ واقعے کے اس جز پر دبیر نے توجہ دی ہوتی تو وہ سکیدہ اور اصغر ناداں کا تصور شیریں کے ذہن میں پیدا نہ کرتے۔ یہ دراصل جزئیات نگاری کا عیب ہے جو دبیر کے مرثیوں میں عام طور پر ملتا ہے۔

مرثیوں میں جن روایات کا ذکر ملتا ہے ان میں ہند (زوجہ یزید) کا واقعہ بھی بہت مشہور واقعہ ہے۔ دبیر کے یہاں ہند کے حال میں متعدد مرثیے ملتے ہیں۔ ان مرثیوں میں ہند کا زندان اہل بیت میں آنا ایک ایسا واقعہ ہے جسے دبیر نے طرح طرح سے نظم کیا ہے۔ پس منظر یہ ہے کہ ہند کو اہل بیت رسول کے ساتھ ایک خاص عقد تھی اور روایت ہے کہ وہ یزید کے محل میں آنے سے قبل امام حسین کی بیوی رہ چکی تھی خود مرزا دبیر کا ایک مصرعہ ہے ”ہند آئی جو یاں عقدِ شہ جن و بشر میں“ لہذا جب اسے یزید کے قید خانے میں اسیروں کی خبر ملتی ہے تو تحقیقِ حال کے لیے زندانِ اہل بیت میں آتی ہے۔ دبیر کے ایک مرثیے میں یہ واقعہ ملاحظہ ہو۔

یزید کے ملازم اسیروں کو قید خانے سے دربار میں لے جانے کے لیے آتے ہیں لیکن اہل بیت دربار میں بے پردگی کے سبب معذوری کا اظہار کرتے ہیں۔ جناب سکینہ کم سنی کے باعث اصل معاملے کو سمجھ نہیں پاتیں اس سلسلے میں وہ جناب بانو سے استفسار کرتی ہیں کہ:-

بانو سکینہ میں تھی یہ درد کی گفتار رسی لیے ہاتھوں میں غضبناک تھے کفار
ناگاہ ادھر نہ محل میں ہوئی بیدار ہاتھوں کو کھینچے پہ دھرے آنکھوں سے خونبار

۱۔ دفتر ماتم جلد ۱ مرثیہ نمبر ۲۶ (سر بہز ہو یا رب سخن اس بیچ داں کا)

۲۔ دفتر ماتم جلد ۱ مرثیہ نمبر ۲۵ (عاشور محرم سے یہ شیرنگ جھال ہے)

اس وقت جسے ہند کا عالم نظر آیا

عالم کا مرقع اسے برہم نظر آیا

ہر عہدے پہ سرگرم خواہیں ہوئیں آکر منہ ہاتھ دھلانے لگی اک اشک بہا کر
اک جامے سے باہر ہوئی پوشاک پنھا کر اک تکیہ بزاو ہوئی مسند کو بچھا کر

آئینہ دکھا کر اسے حیراں ہوئی کوئی

سرگوندہ کے بی بی کا پریشاں ہوئی کوئی

دبیر کی ذہنی پرچھائیاں ان کا بچھا نہیں چھوڑتیں اور وہ جگہ جگہ اپنی ذہنی افتاد کے
اظہار میں مصروف ہو جاتے ہیں۔ اس واقعے کے جو تلازمات دبیر کے ذہن میں موجود
تھے وہ یہ کہ شیریں کو اہل بیت سے عقیدت تھی۔ یہ اہل بیت یزید کے قید خانے میں
تھے ان تلازمات کا اثر یہ ہوا کہ ہند جب محل میں بیدار ہوئی تو ”ہاتھوں کو کلیجے پہ دھرے
آنکھوں سے خوں بار“ یہ تلازمات دوسرے بند تک پھیل گئے ہیں۔ دبیر نے اس پورے
بند کو اپنی رعایت لفظی کی نذر کر دیا ہے لیکن ان کی سب سے بڑی ناکامی یہ ہے کہ یہاں
ان کا رعایت لفظی کا فن بھی نہیں ابھر سکا ہے۔ چنانچہ پوشاک پنھا کر جانے سے باہر
ہونا اور مسند بچھا کر تکیہ بزاو ہونا نہ تو خواصوں کا کردار ہے اور نہ کوئی واقعہ۔

واقعہ نگاری کے لیے ضروری ہے کہ اگر اس میں محاکات کا رنگ نہ پیدا ہو سکے تو
واقعہ کم سے کم امکان سے دور نہ ہو۔ نیز افراد واقعہ اور ان کے اعمال و گفتار ان کی
حیثیت کے مطابق ہوں ورنہ واقعے سے صداقت کا رنگ نہیں جھلک سکے گا۔ زیر بحث
مثال میں واقعہ نگاری کا نقص یہ ہے کہ یہاں نہ تو واقعہ اقتضائے حال کے مطابق ہے اور
نہ خواصوں کا عمل ان کی حیثیت کو پیش کرتا ہے۔

زیر نظر مثنوی میں جب ہند کو اسیروں کا حال معلوم ہوتا ہے تو اس امر کی تحقیق کے لیے
کہ اسیر کون لوگ ہیں زندان میں آتی ہے اور غالباً اس کے زندان میں آنے کی وجہ دبیر کے
نزدیک صرف یہ ہو سکتی ہے کہ ہند جب صبح کو بیدار ہوتی ہے تو ”ہاتھوں کو کلیجے پہ دھرے
آنکھوں سے خوں بار“ اس لیے دریافت حال کے لیے حاکم وقت کی بیوی قید خانے میں

آتی ہے اور جب وہاں پہنچتی ہے تو:-

ماتھے پر رکھے ہاتھ جھکی ہند خوش ایماں کہنے لگی مر کر طرف عابد ذی شان
آداب بجالاتی ہوں اسے یوسف زنداں حضرت نے کہا خیر یہاں شش درجہ ہیں
آداب مرا کیا کہ حقیر اور حسریں ہوں

میں سوگ نشیں کہنے کا اور خاک نشیں ہوں

ہند حاکم وقت کی بیوی تھی اس کا قید خانے میں جانا اور ایک غیر معروف قیدی کو "یوسف زنداں" کہہ کر آداب بجالانا ایک خلاف امر واقعہ ہے۔ یہاں دبیر نے واقعے کے فطری تقاضوں کا خیال نہیں کیا اور صرف اس خیال کے پیش نظر کہ اسیر بہر حال اہل بیت تھے اس لیے ہند کو وہاں آنا ہی چاہیے تھا اور اہل بیت کے مناقب و مراتب کے سبب اسے جھک کر آداب بھی بجالانا چاہیے تھا۔ یہ سب شاعر کے ذہنی تعینات ہیں جو گہری مذہبی عقیدت کی وجہ سے رونما ہوتے ہیں اور شاعری میں جب عقیدت سراٹھاتی ہے تو واقعات اسی طرح غیر فطری اور بے اصل ہو جاتے ہیں۔ یہ دبیر کی ابتدائی مرثیہ نگاری کی خصوصیت ہے جو آخر عہد میں زیادہ تر ان کی پہل انگاری کی وجہ سے بھی نمایاں ہوئی ہے۔ دبیر ایک بسیار گوشاعر تھے اور اکثر ان کی شاعری ضرورت کے تقاضوں کو بھی پورا کرتی تھی۔ ابتدائی دور کے یہ عوال ان کے عہد ارتقا میں بھی موجود تھے اس لیے ان کے ابتدائی خاکوں کا رنگ ان کے آخر عہد میں بھی جھلکتا رہا ہے۔

زبان کی سطح پر آئیے تو "ہند خوش ایماں" اور "عابد ذی شان" کی ترکیبیں صرف قافیے کے مقصد کو پورا کرتی ہیں۔ واقعے کے بیان میں ان صفات کی کوئی ضرورت نہیں ہے بلکہ بے محل ہیں۔ مزید برآں دوسرے مصرعے میں "عابد ذی شان کی طرف مر کر کہنا" پہلے مصرعے کی زبان سے متصادم ہے۔ لفظوں کا بے ضرورت اور بے محل استعمال دبیر کی ایک خصوصیت رہی ہے اور اس کے نمونے ان کے کلام میں جا بجا ملتے ہیں۔
واقعہ نگاری کی ایک اور مثال ملاحظہ ہو۔ مختار ثقفی دشمنوں سے مصروف جنگ ہے مختار کہتا تھا کہ بدروح ابو تراب ڈوبے گی جب ملک نہ لہو سے مری رکاب

میں خانہاں کروں گا ستم گاروں کا خراب پورا کیا یہ عہد خدا نے بصد شتاب

خوں آ کے اس کے پانوں پر قتل گاہ میں

یعنی کہ باقی اب نہیں کوئی سپاہ میں

مختار نے زمین پہ کیا سجدہ خدا زندہ جو کچھ رہے تھے امیران کو کر لیا

دبیر کا یہ مرثیہ مختار ثقفی کے حال میں ہے اور دبیر کے آخر عہد کی تخلیق ہے لیکن اس مرثیے کا اگر بالاستیعاب مطالعہ کیا جائے تو محسوس ہوگا کہ دبیر نے یہ مرثیہ کسی شعری جذبے کے ماتحت نہیں بلکہ مذہبی اور تاریخی جذبے کے ماتحت لکھا ہے اسی لیے اس پورے مرثیے میں کہیں کوئی شعری رو دوڑتی ہوئی محسوس نہیں ہوتی۔ دبیر کے عہد میں مرثیہ ایک اہم ترین صنف شاعری بن چکا تھا اور تشکیل جدید کے بعد تو اس کی ادبی حیثیت میں کوئی کلام ہی نہیں اس لیے مرثیے میں صرف غلبی آہنگ پر ہی نہیں بلکہ اس کے ادبی آہنگ پر بھی توجہ دی جاتی تھی۔ چنانچہ اردو میں بیانیہ شاعری کے اعلیٰ ترین نمونے اسی عہد کے مرثیوں میں ملتے ہیں لیکن دبیر نے کسی حال میں بھی مرثیے کے مشن کو فراموش نہیں کیا۔ خصوصاً جب وہ روایات و حکایات بیان کرتے ہیں تو ان کا مقصد اپنے معتقدات کا اظہار ہوتا ہے۔ زیر نظر مرثیے میں دبیر نے ایک تاریخی واقعے کو اپنی شاعری کے لیے خام مواد کے طور پر استعمال کرنے کے بجائے شاعری کو اس واقعے کے اظہار کے لیے استعمال کیا ہے اسی وجہ سے وہ شعری تقاضوں کو سمجھنے میں ناکام ہو گئے ہیں نیز موقع موقع سے ان کی ذہنی حسیات ابھر کر سامنے آتی رہی ہیں۔ لہذا پہلے بند میں وہ مختار کے عہد کا تذکرہ کرتے ہیں

ڈوبے گی جب ملک نہ ہو میں میری رکاب

پورا کیا یہ عہد خدا نے بصد شتاب

اس کے بعد دبیر مختار سے سجدہ شکر ادا کرتے ہیں

مختار نے زمین پہ کیا سجدہ خدا

ان تینوں مصرعوں میں جزئیات کی جو خامی ملتی ہے وہ دبیر کی ذہنی حسیات ہی کا نتیجہ ہے۔ چونکہ مختار کا عہد پورا ہونا اور اس کا سجدہ شکر بجالانا دبیر کے مذہبی

احساسات ہیں۔ لیکن ان کا مشاہدہ یہ ہے کہ سجدہ زمین پر ہوتا ہے اس لیے مختار کا سجدہ شکر بھی زمین پر ہی ہوا۔ حالاں کہ رکاب لہو میں ڈوب چکی ہے۔ زرا اور توجہ دیجیے تو یہاں زمین کا لفظ کسی مقصد ہی کو پورا نہیں کرتا بجز اس کے کہ مصرعہ مکمل ہو جاتا ہے۔ ایسے مقامات پر دسیر الفاظ اور ان کے اثر پر کوئی توجہ نہیں دیتے۔ وہ پوری طرح اپنے جذبہ مذہبی کے قابو میں ہوتے ہیں۔ چنانچہ ملاحظہ ہو۔

یعنی کہ باقی اب نہیں کوئی سپاہ میں

زندہ جو کچھ رہے تھے اسیران کو کر لیا

اس کے بعد ان اسیروں کو قتل کیا جاتا ہے کہ اسی دوران میں۔

ظاہر ہوا پھر اتنے میں اک طفل خوش سیر چہرے سے اس کے نور سیاوت تھا جلوہ گر
گیسویہ خاک ڈالے ہوئے مثل بے پدر تن بھی برہنہ اس کا تھا اور تھا وہ ننگے سر

حیران ایک سمت وہ مظلوم پھرتا تھا

اور ضعف سے یہ حال تھا ہر جا پہ گرتا تھا

اس بند میں ”طفل خوش سیر“ کی ترکیب کا استعمال دسیر کے جذبہ مذہبی نیز الفاظ پر گرفت کی کمزوری کا نتیجہ ہے۔ اس قول کا مطلب یہ نہیں کہ ”خوش سیر“ اس طفل کی صفت نہیں ہو سکتی بلکہ یہ ہے کہ صفت اپنے اقتضائے حال کو پورا نہیں کرتی۔ اس لیے کہ وہ طفل جو اپنے صفات میں مثل بے پدر گیسویہ خاک ڈالے ہوئے ہو، برہنہ تن اور برہنہ سر جو حیران و مظلوم، ضعف سے ہر جا پہ گرتا ہو، اس کے لیے خوش سیر کی صفت کا استعمال بے محل ہے جو واقعے کے حزیہ تاثر کو مجروح کر رہا ہے۔

اوپر کہا گیا ہے کہ مرزا دسیر اپنی مختلف ذہنی ردوؤں کے درمیان زبیبی ہنگ پیدا کرنے میں ناکام ہو جاتے ہیں۔ زیر نظر بند ان کی اسی ناکامی کا ترجمان ہے۔ پہلے مصرعے میں ”خوش سیر“ کی ترکیب اہل بیت کا وہ کردار ہے جو ان کے صفات ذاتی سے تعلق رکھتا ہے۔ لیکن بعد کے مصرعوں میں اہل بیت کی بے کسی و مظلومی کے تصورات نے دسیر کے ذہن کی دوسری ردو کو آگے بڑھایا نیچے میں یہ دونوں

روئیں متصادم ہو کر واقعے کو بگاڑ بیٹھیں۔ یہی ان کا جذبہ مذہبی یا گہری مذہبیت ہے جس کی گرفت میں آکر وہ اپنے شعری مرقعوں میں کوئی خاص رنگ بھرنے میں ناکام ہو جاتے ہیں۔ آگے ملاحظہ ہو۔ مختار کو جب اس مظلوم کا حال معلوم ہوا تو

مختار نے لباس منگائے بصد بکا ٹوپی تو سر پہ کرتا گلے میں پنھا دیا

وہ بولا ہے کوئی جو اس پر بلا نہیں

مختار میری ماں کے بھی سر پر روا نہیں

مختار نے در اسہم و خلعت منگا دیا سید نے چھوٹا ہاتھ دعا کو اٹھا دیا

مختار کو یہ مرثوہ بھی نہیں کر سنا دیا رتبہ تجھے خدا نے نہایت بڑا دیا

بن تیرے شہ نہ گلشن جنت میں جائیں گے

حدہ بہشت کا تجھے حیدر پنھا یں گے

مختار نے کہا کہ طلب کچھ تو اور کر بولا دکھا کے قاتل مسلم کو وہ پسر

ابا ہے یہ آرزو کہ ہمیں کٹیں اس کا سر اک نیچہ منگا کے دیا اس نے جلد تر

فاقوں سے گو نقیہ بہت وہ نیم تھا

اک نیچہ جو مارا تو قاتل دو نیم تھا

ان بندوں کو پڑھیے کہیں کسی شعری رو کا احساس نہیں ہوتا پورے مرثیے کا یہی حال ہے

دیسروں اور قافیے کے لیے نہ صرف الفاظ بلکہ مصرعے تک بے ضرورت استعمال کر جاتے

ہیں۔ پہلے دونوں مصرعے ملاحظہ ہوں، مختار نے لباس منگا یا تو اس واقعے کو شعر کا

آہنگ دینے کے لیے ”بصد بکا“ کی ترکیب استعمال کرنی پڑی حالانکہ بے ضرورت

ہے۔ اس کے علاوہ لباس منگانے کا واقعہ اسی مصرعے میں مکمل ہو جاتا ہے اس کے بعد اس

اظہار کی کوئی ضرورت ہی نہ تھی کہ ”ٹوپی تو سر پہ کرتا گلے میں پنھا دیا“ آگے اس واقعہ

کو جس طرح ترقی دی ہے اس سے واقعہ نگاری بری طرح ناکام ہو گئی ہے۔ یہاں دیر

نے انتقام کے جس جذبہ کو اپنے کردار سے منسوب کیا ہے وہ اہل بیت کی شان کے

خلاف ہے۔ اک طفل بے پدر جو فاقہ زدہ ہے وہ اپنی فاقہ زدگی میں انتقام کے جس

جذبے کا اظہار کرتا ہے اس سے شخصیت کا کوئی مثبت تصور قائم نہیں ہوتا۔ دبیر اگر قاتل مسلم کو مختار کے ہاتھ سے قتل کراتے تو زیادہ مناسب رہتا۔ لیکن وہ خود چونکہ ایک جذبہ مذہبی کے قابو میں تھے اور دشمن سے انتقام اس جذبے کا اثر تھا اس لیے وہ کردار کی شخصیت واقعے کی نوعیت اور اس کے تاثر پر کوئی توجہ نہ دے سکے نتیجہ یہ کہ واقعہ ناکام ہو گیا۔ دبیر کے کلام سے واقعہ نگاری کی یہ وہ مثالیں تھیں جن کا تعلق مستقل روایات سے ہے

یہاں شاعر کے پاس خام مواد پہلے سے موجود ہوتا ہے اس خام مواد کو شاعر اپنے تخیل پر ڈھال کر پیش کرتا ہے لیکن جیسا کہ ہم اوپر واقعات کی نوعی تقسیم کر چکے ہیں اس کے مطابق مرثیوں میں وہ واقعات بھی ملتے ہیں جو خود مستقل روایت کی حیثیت نہیں رکھتے بلکہ ضمنی واردات ہوتی ہیں جو واقعے کی تکمیل میں مدد دیتی ہیں۔ مثلاً سفر کی تیاری، رخصت بیمار کی مزاح پر سی اور پردے کا اہتمام وغیرہ۔ دبیر کے یہاں اس طرح کا ایک واقعہ ملاحظہ ہو۔ حسین مکتے سے روانگی کا ارادہ کرتے ہیں تو عبداللہ بن جعفر جناب زینب کے شوہر ان کو اس ارادے سے باز رکھنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن وہ اس کوشش میں کامیاب نہیں ہوتے لہذا حسین کا قافلہ روانہ ہو جاتا ہے۔ امام حسین کی بہن زینب ان کے ہمراہ ہیں مگر فرزند ان زینب (عون و محمد) قافلے میں شریک نہیں ہیں۔ ماں کو لگان ہوتا ہے کہ شاید باپ کی محبت نے ماموں کا ساتھ دینے سے روک لیا ہے لیکن کچھ دیر بعد عون و محمد قافلے میں واپس آجاتے ہیں۔ اس وقت جناب زینب ان کو جس انداز میں تہدید کرتی ہیں اس کو دبیر نے بڑی بلاغت سے نظم کیا ہے

کیا کام تھا کیوں آئے یہاں کس لیے آئے کچھ اب تو بہت باپ سے اخلاص بڑھائے
جاؤ وہیں سائے میں پدر تم کو بٹھائے یاں چلتی ہے لوں پھول سامنے تو نس نہ جائے

اکبر بھی کہیں اب تو یہ تقصیر نہ بخشوں

اے تو سہی مر جاؤں تمہیں شیر نہ بخشوں

یہ لوہے مرے بھائی کے بچوں کے لیے ہائے جو کچھ ہے سو با با ہے یہاں کس لیے آئے
پھر جاؤ میں باپ کہیں سائے میں بٹھلائے یاں دھوپ سے منہ خشک ہو رنگ سنولائے

گرمی کے سفر کا تمہیں اندیشہ و غم ہے

سچ بھی ہے کہ سن اصغر شش ماہ سے کم ہے

کیا مال کو یہ سمجھے کہ ہے محتاج ہماری اکبر جسے پروا بھی نہیں مجھ کو تمہاری
گھر بھائی کا آباد رکھے خالق باری بس خیر ہمیں تک تھی یہ سب ماسطہ داری

اکبر بھی کہیں اب تو یہ تقصیر نہ بخشوں

اے تو سہی مر جاؤں تمہیں شیر نہ بخشوں

دسیر نے یہ بند بڑی بلاغت سے نظم کیے ہیں لیکن اس بلاغت کی داد دینے کے لیے یہ
ضروری ہے کہ قاری جناب زینب کی شخصیت، شوہر سے ان کے تعلقات، حسین کی مذہبی
حیثیت نیز ان تمام مقامات سے واقف ہو جہاں جہاں یہ واقعہ رونما ہوتا ہے اس
تمام پس منظر کو سمجھے بغیر عون و محمد کی طرف جناب زینب کے رویے کی توجیہ قاری کے
لیے دشوار ہوگی۔

جناب زینب کے لیے اگر کوئی عزیز ترین شے دنیا میں ہے تو وہ بھائی کی ذات
اور بھائی کی اولاد ہے۔ اس تعلق کے لیے انھوں نے اپنی اولاد کو بھی قربان کر دیا۔ لہذا کئے
سے روانگی کے وقت جب شوہر نے ان کو روکنے کی کوشش کی تو انھوں نے بھائی کی
رفاقت کو چھوڑنا گوارا نہ کیا۔ اور جب قافلہ روانہ ہوا تو انھیں بیٹوں کی گم شہرگی کی خبر
 ملی۔ سو اس پیدا ہوا کہ شاید باپ کی محبت میں میرے بھائی سے بے وفائی کر گئے۔
اس تناظر میں جناب زینب کی گفتگو پر غور کیجیے تو واقعہ نگاری کا حسن نظر آئے گا۔
یہاں جناب زینب کی شخصیت اور ان کے جذبات کی جتنی بھرپور ترجمانی کی گئی ہے
اور طعن آمیز انداز گفتگو کو جس کامیابی سے پیش کیا ہے وہ قابلِ داد ہے خصوصاً یہ ٹپ

گرمی کے سفر کا تمہیں اندیشہ و غم ہے

سچ بھی ہے کہ سن اصغر شش ماہ سے کم ہے

ایک موقعہ پر رخصت کا واقعہ ملاحظہ ہو۔ امام حسین اہل مدینہ سے وداع ہو رہے ہیں کہ ہم اب قتل ہونے جاتے ہیں :-

کہہ چکے اہل وطن سے جو یہ شاہ دوسرا حسرت و یاس سے وہ سب ہو مشغول رہا
آکے یہ حضرت عباس نے حضرت سے کہا اونٹ اسباب کے تیار ہیں اب حکم ہے کیا

کو قح حضرت کا مدینے سے جو سُن پایا ہے
اس گھڑی فاطمہ بیار کو غش آ گیا ہے

یہ سُن کر حسین گھر میں آتے ہیں اور جناب صغرا کو ہوش میں لانے کی تدبیر کرتے ہیں۔
دختر بنت نبی ہوش میں آئی ناگاہ زینب خستہ لگی کہنے کہ شکر اے اللہ
بانو سمجھانے لگی بیٹھ کے بانالہ و آہ داری بے آس نہ ہو تم کو بلائیں گے شاہ

بات کہنے میں یہ غم دل کے نکل جائیں گے
تم کو صحت بھی نہ ہو گی کہ ہم آجائیں گے
زینب خستہ جگر نے یہ کیا اس سے بیاں اتنا بے صبر کوئی ہوتا ہے اے راحت جاں
مان تو ماں کا سخن تجھ پہ ہو پھوپھی قرباں فضل اللہ سے ہو جائے گی مشکل آساں

جسم میں تیرے نہیں نام تو انائی کا
ہم کو کیا غم نہیں صغرا تری تنہائی کا

واقعہ نگاری میں جن امور کا لحاظ چاہیے ان میں یہ بھی ہے کہ شاعر کوئی ایسی بات نہ بیان کرے جو قاری کو چونکا دینے والی ہو، یا اس کے تجربات و مشاہدات کے لیے اجنبی ہو۔ روزمرہ کے معاشرتی امور میں جس قسم کے واقعات پیش آتے ہیں اور افراد واقعہ کے جو طور طریق اور انداز کلام ہوتے ہیں۔ واقعہ نگاری میں ان کا عکس جھلکنا چاہیے۔ اس معیار پر اگر مندرجہ بالا بندوں کا تجزیہ کیا جائے تو یہاں واقعہ نگاری کی ایک اچھی مثال سامنے آتی ہے۔ امام حسین دوست احباب سے مصروف ملاقات ہیں کہ جناب عباس اور علی اکبر آتے ہیں کہ سواریاں تیار ہیں مگر بیار صغرا کو روانگی کی خبر سن کر غش آ گیا ہے۔ اس پر جناب

حسین گھر میں آتے ہیں اور صغرا کو ہوش میں لانے کی تدبیر کرتے ہیں۔ واقعے کی یہ نوعیت عام تجربے و مشاہدے کے لیے اجنبی نہیں ہے۔ اس کے بعد جناب صغرا کے ہوش میں آنے پر ”زینب خستہ لگی کہنے کہ شکر اے اللہ“ یہ مصرعہ نہ صرف واقعے کی کیفیت کو نمایاں کر رہا ہے بلکہ اس تشویش ناک موقع پر ان کے اضطراب کے بعد جذبات کے اس سکون کو بھی واضح کرتا ہے جو صغرا کے ہوش میں آنے پر جناب زینب کو حاصل ہوا ہے۔ اسی کے ساتھ جناب بانو کی گفتگو ”واری بے آس نہ ہو تم کو بلائیں گے شاہ“ یا ”بات کہنے میں یہ غم دل کے نکل جائیں گے“ یہ مصرعے نسوانی انداز کلام کی بہترین مثال ہیں۔ دراصل واقعہ نگاری میں فطرت کا رنگ اسی وقت جھلکتا ہے جب افراد واقعہ کی اندرونی کیفیات اور ان کے جذبات کی بھرپور ترجمانی کی جائے چنانچہ یہاں جناب بانو کی گفتگو اتنی بر محسوس ہے کہ قاری کے اپنے تجربات سمٹ کر سامنے آجاتے ہیں۔ اس گفتگو کا جناب صغرا پر جو اثر ہوا ہے اس سے ان کی اس مزاحیہ کیفیت کا پتہ چلتا ہے جسے بیماری اور عزیزوں سے جدائی کا ردِ عمل کہنا چاہیے۔ صغرا امام حسین سے فرماتی ہیں:

آپ کہیے نہ یہ غم مجھ سے سہا جائے گا
جی مرا جائے گا ان لوگوں کا کیا جائے گا

اوپر کے تینوں بندوں کو بغور پڑھنے کے بعد اس شعر کی خوبی کا پتہ چلتا ہے۔ اس پورے واقعے میں شاعر نے امام حسین کی شخصیت کو پس منظر میں رکھا ہے اور جو شخصیتیں سامنے آئی ہیں وہ جناب زینب اور بانو ہیں لیکن اوپر کے شعر میں صرف اس مصرعے نے ”آپ کہیے نہ یہ غم مجھ سے سہا جائے گا“ حسین کی شخصیت کا ایک بھرپور تصور قاری کے ذہن میں پیدا کر دیا ہے اور یہ احساس جگا دیا ہے کہ اس واقعے میں حسین ہی کی شخصیت سب سے زیادہ اہم ہے۔

واقعے کی اس بلاغت سے قطع نظر دبیر زبان اور فن کی خامی پر قابو نہ پا سکے بلوچی مکالمے اور ان کی نفسیاتی دروں بینی دبیر کی خصوصیت ہے۔ ایسے موقعوں پر وہ عمل و ردِ عمل کے اظہار میں گہرے مشاہدے کا پتہ دیتے ہیں لیکن ایک مخصوص شعری غلبے کے ماتحت واقعے کے سیاق و سباق کو نظر انداز کر جاتے ہیں۔ جناب بانو کے یہ مکالمے

واری بے آس نہ ہو تم کو بلائیں گے شاہ
تم کو صحت بھی نہ ہوگی کہ ہم آجائیں گے

ترتیب واقعات سے دبیر کی بے توجہی کا پتہ دیتے ہیں۔ دوسری طرف زبان کے تعلق سے بے مصرف الفاظ کا استعمال بھی دبیر کی خصوصیت ہے چنانچہ ”دختر بنت نبی ہوش میں آئی ناگاہ“۔ ”بالو سمجھانے لگی بیٹھ کے بانالہ واہ“۔ ان دونوں مصرعوں میں خط کشیدہ جتنے کسی معنوی کیفیت میں اضافہ کرنے کے بجائے وزن کو پورا کر رہے ہیں۔ یہ فن کی خامی ہے ایک مرثیے میں اہل بیت کا قافلہ کربلا میں وارد ہوتا ہے۔ جناب زینب محمل سے اتر کر خیمے میں آتی ہیں اس وقت ان کے لیے پردے کا جواہر ہوتا ہے اس واقعے کو دبیر نے جس بلاغت سے نظم کیا ہے وہ ملاحظہ ہو:-

آواز دربارش کا ناگاہ غل ہوا اور خیمے میں اترنے لگی آل مصطفیٰ
ڈیوڑھی سے پھر کجاوہ زینب جوں ہی لگا خود اہتمام کرنے لگے شاہ کربلا
رو کی قنات قاسم و اکبر نے آن کر
عباس گرد پھرنے لگے نیزہ تان کر

درباں عصا اٹھا کے بڑھے جانب یسار دہنی طرف نقیب گئے باندھ کر قطار
آ کے در پہ لونڈیاں چلائیں ہار بار آئے ادھر سے اب نہ کوئی جلے ہوشیار
آواز غیر سن کے وہ اندیشہ کرتی ہے
آہستہ بولو دختر زہرا اترتی ہے

عفت کے جتنے مرتبے خیر النساءے پائے وہ ماں کے بعد دختر مشکل کشا نے پائے
ہاں ہاں مسافر و نہ کوئی غل مچانے پائے ناقے پہ بیٹھ کر نہ ادھر کوئی آنے پائے
حسن ادب یہی ہے کہ حق کو پسند ہو
وہ بیٹھ جائے جس کا کہ قامت بلند ہو

ان بندوں کو پڑھیے اور جزئیات پر غور کیجیے۔ عام قاعدہ ہے کہ عورتوں کی سواری دروازے کے قریب لائی جاتی ہے۔ ”ڈیوڑھی سے پھر کچا وہ زینب جوں ہی لگا“ اس مصرعے کے بعد پہلے بند کا چوتھا مصرعہ اور ٹیپ پڑھ جائیے۔ نیز امام حسین، قاسم و اکبر اور جناب عباس کی شخصیتوں کا لحاظ کیجیے تو واقعے کی بلاغت خود بخود کھلنے لگے گی۔ امام حسین قافلے میں سب سے بزرگ شخصیت ہیں اور انتظام اس وقت تک خوش اسلوب نہیں ہو سکتا جب تک کوئی بزرگ نگراں نہ ہو۔ اس کے بعد پردے کی قنات روکنے کے لیے ظاہر ہے افراد خانہ ہی مناسب حال ہیں چوں کہ قناتوں کا اہتمام پردے میں سب سے زیادہ قریبی مقام ہوتا ہے لہذا قاسم و اکبر کے علاوہ اور کوئی اس کام کے لیے مناسب نہیں ہو سکتا۔ ”رو کی قنات قاسم و اکبر نے آن کر“ پھر جناب عباس سے زیادہ کون جری اور بہادر ہے جو نیزہ تان کر گرد و پیش کی نگراں کر سکے۔ ان چاروں شخصیتوں کے جو منصب یہاں بیان ہوئے ہیں اس سے ان کے کردار ابھر کر سامنے آتے ہیں جس نے واقعے میں محاسنات کا حسن پیدا کر دیا ہے دوسرے بند میں دربانوں اور نقیبوں کو ان کی حیثیت کے پیش نظر قناتوں سے دور ہی رکھا ہے جو مناسب حال ہے۔ تیسرے بند کی ٹیپ شاعری کا ایک اچھا نمونہ ہے

حسن ادب یہاں ہے کہ حق کو پسند ہو
وہ بیٹھ جائے جس کا کہ قامت بلند ہو

لیکن مولانا شبلی نے دبیر پر تنقید کا ایسا حق ادا کیا ہے کہ انھیں یہاں بھی بلاغت نظر نہ آئی۔

اس بحث سے نتیجہ نکلتا ہے کہ دبیر واقعہ نگاری میں کہیں کا میاب اور کہیں

ناکام ہیں۔ وہ کامیاب کہاں اور ناکام کہاں ہیں؟ نیز کن اسباب و علل کے ماتحت ہے اس پر گفتگو کرنے کے لیے ہم نے دبیر کی واقعہ نگاری کو دو خانوں میں بانٹا ہے یعنی ایک تو وہ واقعات جو مستقل روایت کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان روایات کے بیان میں دبیر بہ حیثیت شاعر ناکام رہے ہیں۔ یہاں وہ واقعات کو فطرت کے رنگ میں نہیں بلکہ اپنی عقیدت کے رنگ میں پیش کرتے ہیں۔ عام حالات میں یہ عقیدت شاعر اور اس کے مخاطبین کے درمیان مشترک ہوتی ہے۔ یہ اشتراک شاعر کو واقعے کی نفسیات اور اس کے جزئیات پر توجہ دینے میں مانع آتا ہے اس لیے یہاں شاعر کا رویہ شعری کم اور مذہبی زیادہ ہوتا ہے۔ دوسرے یہ کہ واقعے کی نوعیت کچھ بھی سہی واقعہ شاعر اور مخاطب دونوں کے نزدیک بہر حال تسلیم شدہ ہوتا ہے اس لیے شاعر بامانی اسے اپنے مقصد کے لیے استعمال کر لیتا ہے۔ واقعہ نگاری کی یہ نوعیت دبیر کے ابتدائی عہد سے مخصوص ہے، لیکن عہد ارتقا میں اس کے آثار برابر ملتے ہیں۔

دوسری تقسیم میں وہ واقعات آتے ہیں جو از روئے سلسلہ وقتی طور پر ظہور میں آتے ہیں۔ یہ کسی مستقل بالذات واقعے میں ذیلی کڑیوں کی حیثیت رکھتے ہیں نیز عارضی و ضمنی کیفیات کو واضح کرتے ہیں۔ یہ کیفیات خود تو ختم ہو جاتی ہیں لیکن واقعے کو مکمل کر جاتی ہیں۔ ایسے واقعات کے بیان میں دبیر اکثر کامیاب نظر آتے ہیں۔ اس کی ایک وجہ تو یہ کہ ایسے واقعات کا شاعر کے ذہن میں پہلے سے کوئی مذہبی تصور نہیں ہوتا اسے بہت کچھ اپنے تجربے اور مشاہدے سے کام لینا پڑتا ہے۔ دوسرے یہ واقعات خالص معاشرتی پس منظر میں پیش کیے گئے ہیں جہاں عام طور سے نسوانی کرداروں کا عمل زیادہ نظر آتا ہے اور نسوانی جذبات و احساسات کی ترجمانی اور اس واسطے سے معاشرے کی عکاسی دبیر کی خصوصیت ہے۔ اس پر بھی فن کے ممکنہ آداب کے لحاظ میں وہ عام طور پر ناکام رہے ہیں۔

کردار نگاری

کردار نگاری ایک بڑا دشوار گزار مرحلہ ہے۔ اس مرحلے کو سر کرنے کے لیے نفسیاتی درک و بصیرت نیز وسیع تجربے اور مشاہدے کے علاوہ بیان میں ایک گٹھے ہوئے منطقی ربط و تسلسل کی ضرورت پیش آتی ہے شاعر جتنا زیادہ فطرت کا ادراک شناس ہوگا اتنا ہی وہ کردار نگاری میں کامیاب ہو سکے گا۔ انسانی افعال محدود نہیں ہیں بلکہ زندگی جتنی لامحدود ہے کران ہے اس کے مظاہر بھی اسی طرح لامحدود ہیں لیکن کسی ادب میں ان لامحدود مظاہر کو پیش نہیں کیا جاتا۔ یہ صحیح ہے کہ زندگی کی قدریں آفاقی ہیں تاہم یہ قدریں جغرافیائی اور سماجی تبدیلی کے ساتھ اپنی پہچان بدل لیتی ہیں اور وہ کردار جو زندگی کے نمائندے ہوتے ہیں سماج کے ترجمان بن جاتے ہیں۔ ثبوت خود مرثیے کے کردار ہیں۔ یہ کردار زندگی کے بہت بڑے نمائندے ہیں لیکن ان کا تعلق سرزمین عرب ہے۔ دوسری طرف ہندوستانی مرثیہ نگار ہے جو ان کرداروں کا ہم مذہب ہے نیز یہ کردار اس کے معتقدات کا حصہ ہیں وہ عرب کی سیاسی و سماجی تاریخ سے واقف ہے عربی زبان و ادب اور قدروں کی گہری چھاپ اس کے انکار و نظریات پر پڑی ہے۔ اس کے علی الرغم جب وہ ان کرداروں کو اپنی شاعری میں پیش کرتا ہے تو یہ خالص ہندوستانی کردار ہوتے ہیں جو حقیقتاً ان کا فطری انداز ہے۔ البتہ یہ فطری انداز بھی بڑا پے چیدہ عمل ہے۔ اس عمل کو پیش کرنے کے لیے کرداروں کی نوعیت، موقع و محل کے تقاضے، نفسیاتی و جذباتی عمل و رد عمل کا گہرا شعور درکار ہے جو وسیع تجربے اور عمیق مشاہدے کے بغیر حاصل نہیں ہوتا۔

ایک شاعر کردار نگاری کا فرض ادا کرنے کے لیے صرف ان واقعات ہی کو پیش نظر نہیں رکھتا جو فی الواقع ظہور میں آئے ہوں بلکہ وہاں عمل پسیر مخصوص متعین نفسیاتی جزئیات پر بھی اس کی نظر ہوتی ہے۔ اس لیے کہ یہ نفسیاتی جزئیات ہی ہوتی ہیں جو کسی کردار کے خدو خال کو نمایاں کر کے اس کی شخصیت کو ایک پہچان عطا کرتی ہیں۔ انھیں جزئیات کے سہارے وہ اپنے کرداروں کے عمل و رد عمل کی توجیہ کرتا ہے۔ بالفاظ دیگر وہ صرف مجرد افعال و اعمال ہی سے بحث نہیں کرتا بلکہ ان کے

پس پردہ جو کردار کے احساسات و جذبات پوشیدہ ہوتے ہیں ان کا ادراک کرتا ہے اور پھر ان کو اس طرح پیش کرتا ہے کہ کردار کی حقیقی شخصیت سامنے آجاتی ہے۔

اردو مرثیوں میں مختلف النوع کردار پائے جاتے ہیں جن میں عورت، مرد، بوڑھا، بچہ، جوان، آقا، غلام، ماں، باپ، بہن، بھائی، اولاد، دوست، دشمن اور مختلف احباب موقع و محل کے مطابق سامنے آتے ہیں اور عام معاشرتی زندگی کے ایسے خاکے پیش کرتے ہیں جن میں رنگ بھرنے کے لیے شاعر کو فن کارانہ چابک دستی کے علاوہ ہر کردار کے لیے اس کے مخصوص رنگ کا انتخاب کرنا پڑتا ہے کردار نگاری میں کامیابی اسی انتخاب پر منحصر ہے۔

لیکن اردو مرثیوں میں کرداروں کا مطالعہ کرتے ہوئے ایک زبردست ذہنی کش مکش سے بھی دوچار ہونا پڑتا ہے اس کش مکش کا سامنا ہر اس ادب میں ہو سکتا ہے جس کی تخلیق مذہبی عقائد کے پیش نظر کی گئی ہو ہر قوم میں پیشوا یا ن دین کا ایک مخصوص تصور ہوتا ہے یہ تصور ان شخصیتوں کو دنیا کے دوسرے افراد سے ممتاز و علیٰ کرتا ہے ادب میں ان شخصیتوں کو پیش کرنا بھی اس تصور کا اظہار ہوتا ہے۔ اس لیے ادیب جب ان کرداروں کو پیش کرتا ہے تو اپنی عقیدت میں گو وہ دنیا کی سب سے بڑی صداقت کو پیش کر رہا ہوتا ہے لیکن عملاً وہ ایک ایسی مذہبی صداقت کو پیش کرتا ہے جو مذہب کی تبدیلی کے ساتھ خود بھی تبدیل ہو جاتی ہے نتیجے میں وہ صداقت عامہ جو کردار نگاری کی خصوصیت ہونی چاہیے ان کرداروں سے نہیں جھلک پاتی۔ مرثیے کے کردار بھی ایسے ہی کردار ہیں جو ایک مخصوص مذہبی صداقت کی نمائندگی کرتے ہیں اور اس ذہنی کش مکش کا باعث بنتے ہیں جس کا حوالہ اس جملہ معترضہ سے قبل دیا گیا۔ یعنی مرثیوں کے کردار ایک طرف تو زمین و آسمان کی رفعتوں اور ماورائی قوتوں کے حامل ہیں دوسری طرف عام بشری تقاضوں کے تابع ہوتے ہوئے سیکسی و مظلومی کی تصویریں پیش کرتے ہیں۔ مذہبی شاعری میں ایسا ہونا ممکن ہے لیکن اس امکان کو پیش کرنے کے لیے منطقی ربط و تسلسل کے علاوہ ڈرامے کی تکنیک سے کام لینے کی ضرورت پیش آتی ہے۔ ڈراما تصادم سے وجود میں آتا ہے یہ تصادم دو کرداروں کے درمیان بھی ہو سکتا ہے اور ایک ہی کردار کے مختلف پہلوؤں سے بھی پیدا ہو سکتا ہے۔ عام حالات میں تو ایک ہی کردار کے مختلف پہلو مختلف نفسیاتی مظاہر ہو سکتے ہیں لیکن مذہبی کرداروں میں ماورائی قوتوں کا عمل اور ان کے بشری تقاضے ایسے متصادم واقعات ہیں کہ سلیقہ اور آہنگ پیدا کیا

جائے تو تخلیق بگڑ جاتی ہے۔ اس کے لیے بنیادی شرط ہے کہ ادیب اس تصادم میں خود غیر جانبدار رہے اور کرداروں کو ان کے حال پر چھوڑ دے ایسا نہ ہو کہ کرداروں کے اعمال و اقوال سے خود ادیب کے اعمال و اقوال کا رنگ جھلکنے لگے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلٹ نے لکھا ہے:-

آپ کا ہر کردار جب شعر میں اپنے الفاظ ادا کرے تو اس کا ہر مصرعہ ویسا ہونا چاہیے جو اس کے مزاج کے عین مطابق ہو اور اس سے قطعی مناسبت رکھتا ہو۔ اور ایسے میں جب شعر میں مکالمے ادا کیے جا رہے ہوں تو اس شیخ پر آنے والا ہر کردار یہ اثر نہ پیدا ہونے دے کہ وہ مصنف کی زبان میں بول رہا ہے۔

یہ ایک سطر حقیقت ہے کہ ہر شخص کا کردار اس کی عمر، مرتبہ، درماحول کے اعتبار سے دوسرے سے مختلف ہوتا ہے اس اختلاف کو ملحوظ رکھنا کردار نگاری کی شرائط میں داخل ہے تاکہ ان کی پہچان نہ بگڑنے پائے۔ اس لیے کہ جہاں پہچان ختم ہو جاتی ہے کردار خود بھی ختم ہو جاتا ہے یا پہچان نامکمل رہتی ہے تو کردار بھی نامکمل رہتا ہے۔ مولانا شبلی لکھتے ہیں:-

شاعر کا کمال یہ ہے کہ جس شخص کا بیان کرے اس کے تمام امتیازی خصوصیات کو قائم رکھے۔ بچے کا بیان اس طرح کرنا چاہیے کہ اس کی بات بات میں بچپن کی ادائیں پائی جائیں۔ نوکر کا واقعہ لکھا جائے تو گو یہ نہ معلوم ہو کہ شاعر بالقصد اس کے نوکر ہونے کا اظہار کرنا چاہتا ہے۔ تاہم اس کے اخلاق و عادات بول چال، طرز، انداز سے نوکری اور محکومی کی بو آتی ہو۔ ایک شریف کا بیان ہو تو سخت سے سخت حوادث میں مبتلا ہونے پر بھی اس کی شرافت کے جوہر نظر آئیں۔ آگے لکھتے ہیں:-

..... اس کا لحاظ نہایت ضروری ہے کہ ہر شخص کا ایک خاص کیئر بکٹر قائم کیا جائے اور جہاں کہیں اس شخص کا ذکر آئے یہ کیئر بکٹر بدلنے نہ پائے۔ کم سے کم ایسی کوئی بات نظر نہ آئے جو قائم کردہ کیئر بکٹر کے خلاف ہو۔

اگر ہم کسی ایک مرثیے کا بحیثیت اکائی مطالعہ کریں تو مولانا شبلی کی یہ شرط قابل عمل ہے۔ یہاں یہ اعتراض

ہو سکتا ہے کہ ہر مرثیہ جب ایک منفرد اکائی ہے تو اس شرط کے قابل عمل ہونے پر کیوں سوال پیدا ہوتا ہے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ کسی ایک مرثیے میں کردار اپنی مکمل پہچان کے ساتھ سامنے نہیں آتے اور نہ ایک مرثیہ کسی مرثیہ نگار کے کلام کا مکمل مطالعہ ہو سکتا ہے۔ جب کہ ایک مثنوی کسی شاعر کے مقام کا تعین کرنے کے لیے کافی ہے۔ اس لیے اگر مرثیوں کا مجموعی مطالعہ کیا جائے تو باوجود اس امر کے کہ مرثیوں کے واقعات و کردار بدلتے نہیں ان کے اعمال میں فرق ہو جاتا ہے جس سے ان کی شکلیں گدگد ہو جاتی ہیں۔

اس پر بھی مرثیے کے کرداروں کو آسانی سے دو خانوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ خاص طور پر مرزا دبیر کے یہاں یہ تقسیم بہت زیادہ آسان ہے۔ یعنی ایک تو وہ کردار جو عقیدت کے تراشے ہوئے ایسے پیکر ہیں جہاں کسی منطقی استدلال و استنباط کا گزر ممکن نہیں ہے۔ ان کرداروں سے دل چسپی اسی وقت ہو سکتی ہے جب ان سے ایک مذہبی لگاؤ بھی ہو۔ یہاں مرثیوں کے کردار خاصے محدود ہو کر رہ جاتے ہیں ہر مذہب میں بزرگانِ دین کا جو ایک خاص تصویر ہوتا ہے وہ اہل مذہب کے درمیان ایک مشترک حیثیت رکھتا ہے لیکن اس اشتراک کے علاوہ یہ بزرگانِ دین ہر فرد کی عقیدت کے ساتھ ایک خاص تعلق بھی رکھتے ہیں۔ اس تعلق میں جب بقدر مذہبی افتاد ایک غلو بھی شامل ہو جاتا ہے تو ہر شخص کے یہاں ان کے تعینات مختلف ہو جاتے ہیں۔ ان تعینات کے زیر اثر شاعر کردار نگاری کے بجائے اپنی ذہنی افتاد کا اظہار زیادہ کرتا ہے جس سے کردار کی اصل شخصیت مذہبی لباسِ رانی میں پوشیدہ ہو جاتی ہے۔ مرزا دبیر کے مرثیوں میں جو اکثر خلافِ قیاس واقعات نظر آتے ہیں اس کی ایک وجہ یہی مذہبی عقیدت ہے جہاں شاعر کو کسی احتساب کا ڈر نہیں ہوتا۔ موضوع چوں کہ مرحِ اہل بیت ہے اس لیے یہاں ہر مبالغہ جائز ہے۔ اس جواز کے باوصف مبالغے کو غلو یا اغراق میں تبدیل نہیں ہونا چاہیے تاکہ امکان سے رشتہ برقرار رہے۔ اس لیے کہ مرثیوں کے کردار کسی واقعے کے وہ افراد بھی ہیں جو سماجی قدروں کی نمائندگی کرتے ہیں۔ کرداروں کی یہ دوسری حیثیت ہے۔ ان دونوں حیثیتوں کے درمیان ایک مناسب ترتیب اور سلسلہ ہونا چاہیے تاکہ کردار کا ہر عمل اسے ایک مرکزی طرف لے جاتا ہو اور وحدت کو قائم رکھنے میں مدد دیتا ہو۔

تنقید کے نقطہ نظر سے کرداروں کی یہ دوسری حیثیت زیادہ اہمیت کی حامل ہے۔ یہی حیثیت

میں یہ کردار عام ہندوستانی سوسائٹی کے زیر اثر نمودار ہوئے ہیں۔ ان کے اعمال و گفتار ہر چیز پر ہندوستانی سماج کی چھاپ پڑی ہوئی ہے۔ اس طرح یہ کردار مالوس ہو کر معاشرے کے ترجمان بن گئے ہیں۔ اس کے برعکس کرداروں کی سابقہ حیثیت صرف عقیدے کی ترجمانی ہے۔ اس ترجمانی کے لیے دبیر نے کرداروں کو جس طرح پیش کیا ہے اس سے وہ ان کرداروں میں کوئی جان پیدا نہیں کر سکے ہیں۔ ملاحظہ ہو حسین کے بچپن کا زمانہ ہے سلمان خاری از روئے امتحان آپ سے سوال کرتے ہیں کہ آپ کے والد کا سن و سال کیا ہے؟ اس پر حسین فرماتے ہیں:-

گویا ہوا خوزادہ میکال و جب سربل سلمان سنو روز خداوند بے عدل
حق نے نجات خلق کی تھیلٹی یہ سبیل پیدا کیے پچاس ہزار آدم جسیل
اتنا ہی اک سے ایک میں یا ہم تھا فاصلہ

پہم سے اعلان سے نہ اک دم تھا فاصلہ
تھا سن و سال آدم اقل اسی قدر اتنے ہی ہم تھے آدم پیشیں سے پیشتر
ساتھ ان کے ہم مدد کو رہے ہر مقام پر پر آفتاب قدرت ہماری تھا جلوہ گر
ہم ان دنوں بھی عالم و دانا و پیر تھے
روشن تھا سب کا حال کہ روشن ضمیر تھے

دبیر نے یہاں امام حسین کا جو کردار پیش کیا ہے وہ عقیدت کا تراشا ہوا ایسا پیکر ہے کہ جذبہ مذہبی کے کام تو آسکتا ہے لیکن کسی تنقید کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ واقعات کے نقطہ نظر سے وہ کردار زیادہ دلچسپ ہوتے ہیں جو ارتقا پذیر ہیں۔ وہ کردار جو مکمل ہوں جیسا کہ زیر نظر بندوں میں امام حسین کا کردار ہے، جامد ہوتے ہیں اور عام طور پر ان کا تعلق مخصوص مذہبی عقیدوں سے ہوتا ہے اس لیے عام انسانی قدروں کے نمائندے نہیں ہوتے جس کی وجہ سے ان کرداروں کے ساتھ دل چسپی محدود ہو جاتی ہے۔ واقعہ کا مطالعہ کیجیے تو دبیر اپنی مخصوص روش سے نہیں بچے ہیں۔ وہ امام حسین کا کردار پیش کرتے ہوئے اپنی عقیدت میں اتنے گم ہوئے کہ واقعے کے سیاق و سباق کو فراموش کر گئے۔ سلمان خاری سوال کرتے ہیں "فرمائیے تو آپ کے والد کا کیا ہے سن؟" اس کے جواب میں حسین صرف اپنی ذات کا تذکرہ کرتے ہیں۔ ممکن ہے دبیر اس سوال کا جواب بالواسطہ دینا

چاہتے ہوں کہ جب ہم ازل سے ہیں تو ہمارے والد کے سن و سال کا کیا سوال پیدا ہوتا ہے۔
 بہر حال کردار دل چسپ ہو یا نہ ہو اس سے دبیر کے عقائد پر ضرور روشنی پڑتی ہے۔ واضح طور پر یہ کردار
 عقیدہ تجسیم (INCARNATION) کی پیداوار ہے۔ دبیر نے اپنے مرثیوں میں
 جگہ جگہ اس عقیدے کا اظہار کیا ہے اور جہاں جہاں انھوں نے اہل بیت کے فضائل و مراتب
 کا اظہار کیا ہے ان کے عقیدے کی چھاپ کو محسوس کیا جاسکتا ہے۔ دبیر کے اس عقیدے
 کے ثبوت میں ایک اور مثال ملاحظہ ہو! ایک موقع پر رسول خدا صلی اللہ علیہ وسلم اصحاب
 کرام کو مخاطب کر کے حضرت علی کو اپنا وصی مقرر کرتے ہیں اور ان کی تعریف اس طرح کرتے ہیں
 یہ وہ ہے کہ کونین کو جس نے کیا ایجاد بے چوب دستوں خیمہ گردوں کیا استاد
 یہ قابض ارواح ہے یہ خالق اجساد ناصر ہے رسولوں کا فرشتوں کا ہے استاد

کچھ سنتے ہو کیا حق علی جانب حق ہے
 میں وصف علی کرتا ہوں حق کہتا ہے حق ہے
 معراج میں حل عقدہ مشکل ہو کیا کیا جب مسجد اقصیٰ میں گیا بھائی کو دیکھا
 ہر چرخ پر میں نے اس اللہ کو دیکھا سب مجھ سے سوا تھے مرے بھائی کے شناسا
 جز مروج علی شغل نہ تھا حور و ملک کا

بے نام علی در نہ کھلا ایک فلک کا
 یہ بند دبیر کے عقیدہ تجسیم پر دلیل کا حکم رکھتے ہیں لیکن دبیر نے اس عقیدہ کے اظہار میں
 کسی سلیقہ کا ثبوت نہ دے کر اس کردار میں ایک لہجہ و پیدا کر دیا ہے ایک طرف تو دبیر حضرت
 علی کے بارے میں کہتے ہیں:-

یہ وہ ہے کہ کونین کو جس نے کیا ایجاد بے چوب دستوں خیمہ گردوں کیا استاد
 اس طرح دبیر نے اس کردار کو الوہیت کا حامل قرار دیا ہے۔ لیکن دبیر اپنے کردار کے اس وصف
 کو اگر پہلے چاروں مصرعوں تک ہی محدود رکھتے تو اسے ان کے عقائد پر محمول کیا جاسکتا تھا اور خود
 کردار واضح اور مکمل ہوتا۔ لیکن دوسری طرف ٹیپ میں یہ کہہ کر

کچھ سنتے ہو کیا حق علی جانب حق ہے
میں وصف علی کرتا ہوں حق کہتا ہے حق ہے

قاری کو اس گمان میں مبتلا کر دیا کہ حق (خدا) اور علی، ذات کی دو مختلف اکائیاں ہیں جس کی وجہ سے حضرت علی کے کردار میں ایک الجھاؤ پیدا ہو گیا۔ لیکن اس سے بھی بڑا الجھاؤ یہ ہے کہ دبیر حضرت علی کو الوہی صفات سے متصف کرنے کے بعد نائب رسول مقرر کر رہے ہیں جو مذکورہ مراتب کے بہت بعد کا درجہ ہے اور ایک عام قاری کے لیے خاصی الجھن کا سبب ہے۔ تجسیم کا عقیدہ اکثر مذاہب میں پایا جاتا ہے لیکن الوہیت سے متصف ہونے کے بعد نیابت کا شرف کردار کے اس تضاد کو پیش کرتا ہے جس کی طرف مولانا شبلی نے اشارہ کیا کہ ”کم سے کم کوئی ایسی بات نہ آئے جو قائم کردہ کیریکٹر کے خلاف ہو“۔ کردار کے اس منطقی پہلو پر دبیر نے کوئی توجہ نہیں دی۔ یہ کردار اور الجھاؤ ہے جب دبیر حضرت رسالت مآب کا یہ مکالمہ نظم کرتے ہیں،

کہتے ہو تم دھی کہو میرے دبیر کو
ہم تو خدا کہیں گے جناب امیر کو

کرداروں کی اس مذہبی حیثیت سے قطع نظر ہم ان کا مطالعہ لکھنوی سماج کے پس منظر میں بھی کر سکتے ہیں۔ لکھنوی سماج کا تعارف ابتدائی ابواب میں دیا جا چکا ہے۔ یہ تعارف پیش کرتے ہوئے کہا گیا کہ داستانوں اور قصے کہانیوں کو لکھنوی سماج میں ایک خاص اہمیت حاصل تھی اور ان کے جامد کردار بادشاہ، شہزادے، جن، دیو اور پریاں عوام کے نزدیک یقین کا درجہ رکھتے تھے لہذا جب مرثیہ اس سماج کا ترجمان ہوا تو ان جامد اور فوق فطرت کرداروں کے بیان کا رخ مذہبی افراد کی طرف ہو گیا۔ لیکن فرق یہ پیدا ہوا کہ داستانوں اور قصے کہانیوں کے کردار تو صرف عوام کی فکر و نظر ہی کا حصہ تھے سماج کی عملی زندگی کے ترجمان نہ تھے جب کہ مرثیے کے کردار فکر و نظر کی ترجمانی کے علاوہ سماج کی عملی صورتوں کے بھی نمائندے بن گئے۔ اس طرح ان کرداروں میں وہ دوئی پیدا ہو گئی جس نے وحدت پر اثر ڈالا۔

بہر حال یہاں کردار نگاری کی وہ مثالیں پیش نظر ہیں جہاں کردار سماج کے نمائندے

بن کر سامنے آتے ہیں۔ اس سلسلے میں سب سے پہلے حُر کا کردار توجہ چاہتا ہے۔ یہاں یہ کہنا ہے جا
 نہ ہوگا کہ مرثیوں میں سب سے زیادہ ارتقا پذیر یہی اک کردار ہے۔ اس کردار کا تعارف یہ ہے کہ حُر
 فوج یزید کا ایک افسر تھا اور کوفے کی راہ میں حسین کے قافلے کو روکنے پر مامور کیا گیا تھا لیکن
 حسین کے قافلے کو حُر کا لشکر اس حال میں ملا کہ سارا لشکر پیاس سے بے قرار تھا اور پانی کا کہیں
 نام و نشان نہ تھا۔ امام حسین کے لشکر میں پانی موجود تھا اور یہ جانتے ہوئے بھی کہ حُر کا لشکر
 حسین سے مزاحم ہونے کے لیے آیا ہے انسانی ہمدردی اور مروت کے پیش نظر حسین نے حُر
 کے لشکر کو اپنے قافلے کا پانی پلا دیا۔ تقاضائے بشریت کے تحت حُر پر اس واقعے کا اثر
 ہوا اور عین معرکہ کربلا کے موقع پر حُر نے حسین کا ساتھ دینے کا فیصلہ کر لیا اور یزید کی فوج
 سے نکل کر حسین کے لشکر میں شامل ہو گیا۔ اس واقعے کو مرزا دبیر نے اکثر مرثیوں میں نظم کیا
 ہے۔ ایک مرثیے میں امام حسین عمر سعد کی فوج کے سامنے اتمام حجت کے لیے آتے ہیں اور صلح
 کی تقریر کر کے واپس جلتے ہیں۔

یہ کہہ کے اپنی فوج کی جانب پھرے امام واں مورچہ بڑھا کے بڑھی آگے فوج تمام
 لشکر میں حر کا جسم لرزنے لگا تمام آقا کی باتیں سنتے ہی وہ ہو گیا غلام
 آنے لگی بہشت کی نکبت دماغ میں
 حواریں پکارنے لگیں جنت کے باغ میں

آنکھوں سے پردہ اٹھ گیا دیکھا یہ اس گھڑی فوج حسین عرش کے پہلو میں ہے کھڑی
 قوم یزید قعر سقر میں نظر پڑی آتش کے طوق پہنے اور آتش کی تھکڑی
 یوں تھر تھرا کے خاک پہ حُر یک بیک گرا
 گویا زمیں پہ اپنی جگہ سے فلک گرا

آواز دی غلام کو آئندہ کو تمام لے مشکل کا وقت ہے شبہ مرداں کا نام لے
 دریا پہ ہیں سمند کی میرے لگام لے اللہ ان لعینوں سے جلد انتقام لے
 درد ابد اسح سے یہ درد مند ہے
 کیا جانے بابا تو بہ کھلا ہے کہ بند ہے

مرزا دبیر اگر ایک اچھے فن کار ہوتے اور ان کو کردار نگاری پر قدرت حاصل ہوتی تو وہ اس کردار سے اچھا کام لے سکتے تھے جیسا کہ اوپر کہا گیا کہ اردو مرثیوں میں حرّی سب سے زیادہ ارتقا پذیر کردار ہے دبیر نے کردار کی اس خصوصیت کو نمایاں کرنے کے بجائے اسے ایک مادرائی کیفیت کے حوالے کر دیا ہے۔ وہ حرّی آنکھوں کے سامنے جنت و دوزخ کا ایسا نقشہ پیش کرتے ہیں جس کے زیر اثر حرّی دم تو بہ کی طرف مائل ہو جاتا ہے۔ اس طرح دبیر نے خارج سے تبدیلی کے جو اسباب فراہم کیے ہیں اس سے کردار میں ارتقا کے بجائے قلبِ مہیت کا اثر پیدا ہو گیا۔ یہ اثر اس گمان کو راہ دیتا ہے کہ اگر حرّی آنکھوں سے پردہ نہ اٹھتا اور وہ جنت و دوزخ کا نظارہ نہ کرتا تو شاید اس میں یہ تبدیلی واقع نہ ہوتی یا اگر اس صورت حال کا سامنا فوج یزید میں کسی کو بھی ہوتا تو اس میں یہ تبدیلی پیدا ہو سکتی تھی۔ یہاں شاعر نے کردار کی اندرونی کش مکش پر توجہ دینے کے بجائے اپنے مذہبی جذبات کے اظہار پر توجہ دی ہے۔ اس لیے کہ جنت و دوزخ کا جو منظر دبیر نے یہاں پیش کیا ہے وہ ان کا عقیدہ ہے اور ایک ذہنی مسئلہ ہے جس کی چھاپ ڈال کر کردار کے تشخص کو مجروح کرنے کے علاوہ اس کے ماضی کو بھی دھندلا کر دیا ہے۔

فوج یزید میں حرّی وہ کردار ہے جس کا حسین کے حسن سلوک سے واسطہ پڑ چکا ہے اس لیے حسین کی صلح جو یا نہ تھری کا حرّی پر اثر انداز ہونا ایک قدرتی امر ہے لیکن دبیر نے اس سے کوئی فائدہ نہیں اٹھایا جس کی وجہ سے کردار کی اصل شخصیت ماورائیت کے دھندلوں میں چھپ گئی۔ آگے ملاحظہ ہو حرّی لشکر یزید سے نکل کر گھوڑے پہ سوار دریا پر آتا ہے تاکہ غسل تو بہ کرے۔ گھوڑے کو پانی پلانا چاہتا ہے مگر گھوڑا پانی پینے سے انکار کر دیتا ہے۔ اس پر ۱۔

شابل کہہ کے گھوڑے سے اترا وہ نامدار کھوئے سلج اتاری قبا تن سے ایک بار
دریا نے معرفت ہو اور یا سے ہم کنار غوطہ لگا کے ہو گیا بحر گنہ سے پار

نکلا تو فوق دوستی پنج تن میں تھا

حرف گنہ نہ پھر کسی عضو بدن میں تھا

لیکن لباس کرنے لگا جب کہ زیب تن اک ہاتھ وال ہوا سے ہوا آ کے ضو فگن
اس ہاتھ پر دھرا ہوا اجلا سا پیر ہن ہاتھ نے دی صدا کہ مبارک پہن پہن

اب تو خدا کے ساتھ خدا تیرے ساتھ ہے

یہ حد، جنال ہے یہ حیدر کا ہاتھ ہے

دبیر کے ذہن پر اور اہل فطرت عناصر کا بہت گہرا غلبہ ہے۔ وہ جب اپنے محمد صلی اللہ علیہ وسلم کو پیش کرتے ہیں تو ان کے افعال و اعمال کو بشریت کی حدود سے بہت دور لے جاتے ہیں اور حالات و واقعات کے بیان سے ایسی فضا پیدا کر دیتے ہیں جس سے افسانوی رنگ جھلکے لگتا ہے جو دراصل ان کے عہد کا اثر ہے۔ یہاں حر کا کردار کسی مثنوی یا داستان کا ایسا کردار ہے جو دریا میں غوطہ لگا کر قلبِ ماہیت کے بعد نکلا ہے

غوطہ لگا کے ہو گیا بحرِ گنہ سے پار

نکلا تو غرقِ دوستی : پنج تن میں تھا

حرفِ گنہ نہ پھر کسی عرصہ بدن میں تھا

حر کے اس غلے تو بہ کا نتیجہ یہ ہے کہ یہ کردار متحرک ہوتے ہوئے بھی اپنے ارتقا سے محروم ہو گیا ہے جبکہ اس کردار میں ارتقا کی بہت زیادہ گنجائش ہے۔ دبیر نے اس گنجائش سے کوئی فائدہ نہیں اٹھایا اور جہاں فائدہ اٹھانے کی کوشش کی ہے وہاں یہ کردار کسی حد تک سنبھل بھی گیا ہے۔ ایک مرثیے میں عمر ابن سعد کے لشکر میں جنگ کی تیاری ہو رہی ہے۔ عمر حر کو طلب کرتا ہے تاکہ وہی جنگ کا آغاز کرے لیکن حر کا حال یہ ہے :-

حر صبح سے علاحدہ کونے میں تھا کھڑا انگشتِ حیف لب کے تلے اور یہ ندرا

الشر تو بہ آہ بڑی میں نے کی خطا سید کو گھیر کر یہاں لایا غضب کیا

قتلِ حسین و قیدِ حرم یاں ثواب ہے

اک میری جان کے لیے کیا کیا عذاب ہے

حسے کہا برادر و فرزند نے یہ کیا اے رستم زمانہ ہزاروں سے تو لڑا

سرد و تن سے آج لڑتے ہیں ست و پا حرنے کہا دو خوف ہیں کانپوں کیوں بھلا

یاں تو مفا بلہ پس مر تھے کا ہے

اور اس کے بعد سامنا اک دن خدا کا ہے

اب اپنی تم کہو کہ تمہارا ہے قصد کیا مجھ کو تو جان کو کہ میں شبیر سے ملا
 بولا پس کہ گھر کی تباہی سے ظاہر ا فکر متاع و مال نہیں دے گا پھر خدا

ماں اور بہن کی قید کا دل کو خیال ہے

جب آبرو گئی تو پھر آنا محال ہے

حر بولا تجھ کو عقل سے بہرہ نہیں زرا کیا پردہ تیری ماں کا ہے زینب سے بھی سوا

کبر اسے بھی بہن کی شرافت سوا ہے کیا نادان آج آل نبی ہوں گے بے ردا

دیراں جو خاندان رسالت پناہ ہو

اب گھر تباہ ہو تو بلا سے تباہ ہو

یہاں حر کے کردار میں جواک نمایاں تبدیلی ہوئی ہے وہ خارجی اسباب کا نتیجہ نہیں ہے بلکہ یہاں وہ اندرونی کش مکش اور نفسیاتی کیفیت نظر آتی ہے جو کسی ارتقا پذیر کردار کی خصوصیت ہوتی ہے یہاں نہ ماحول کی مادیائیت ہے نہ کردار کی مثالیت بلکہ حر کی یہ ذہنی کش مکش نمایاں ہے کہ ایک طرف تو ہزاروں کی فوج ہے جو ظلم پر آمادہ ہے دوسری طرف وہ بہتر افراد ہیں جو بانی اسلام کے خویش و اقربا ہیں اس کش مکش کے پس منظر میں حسین کا وہ حسن سلوک ہے جس کا اسے ذاتی طور پر تجربہ ہوا ہے اس تجربے کی روشنی میں فوج عمر کا ساتھ دینا سراسر ظلم ہے۔ گویا حر شخصیت کے ارتقا کی بہت سی منازل طے کر کے یہاں تک پہنچا ہے ”مجھ کو تو جان لو کہ میں شبیر سے ملا“۔ یہ مصرعہ حر کی شخصیت اور اس کے ارتقا کی ایک واضح تصویر پیش کرتا ہے۔

ان مثالوں سے پتہ چلتا ہے کہ حر کا کردار مرثیوں میں ایک متحرک اور ارتقا پذیر کردار ہے لیکن اس کردار کے واسطے سے اگر دبیر کی شاعری کا جائزہ لیں تو مایوسی ہوتی ہے کہ دبیر اس کردار کے ساتھ کوئی انصاف نہ کر سکے اس کا ایک سبب دبیر کے یہاں زبان و بیان کی ناکافی بھی ہو سکتی ہے۔ محولہ بالا دونوں مرثیے جن سے حر کے کردار کی مثالیں پیش کی گئیں جدید مرثیے ہیں اور دبیر کے عہد ارتقا کی تخلیق ہیں لیکن شاعری کا معیار خاصا مایوس کن ہے۔ دونوں مرثیوں میں جگہ جگہ زبان کی ناکافی کا احساس ہوتا ہے بے ضرورت اور غیر فصیح الفاظ کا استعمال اور بے معنی مبالغہ برابر دبیر کی خصوصیات ہیں مذکورہ بالا بندوں میں خط کشیدہ حصوں پر توجہ دی جاسکتی ہے۔

اس کے بعد حضرت عباسؓ کا کردار ملاحظہ ہو۔ آپ حضرت علیؓ کے فرزند تھے اور امام حسینؓ کے سوتیلے بھائی۔ آپ کی والدہ کا خطاب ”ام البنین“ تھا۔ مرثیوں میں آپ کا کردار ایک بھائی سے زیادہ ایک فداوار اور جاں نثار خادم کی حیثیت میں ابھرتا ہے۔ اس کردار کا دوسرا پہلو بہادری اور شجاعت ہے۔ دبیر نے اس وفاداری اور جاں سپاری کے پیش نظر اس کردار کو اس طرح پیش کیا ہے کہ بہت حد تک یہ کردار مثالی ہو گیا ہے۔ ملاحظہ ہو حضرت عباسؓ کے لڑکپن کا زمانہ ہے۔

کچھ پیش سنھالا تھا کہ تلوار سنھالی بابا کی بھی بھائی کی بھی سرکار سنھالی

افضل یہ نہر میں ہوئے سب اہل نہر سے جس طرح قمر تاروں سے اور شمس قمر سے

ہمت میں گراں قدر تھے یہ جن لبشر سے جس طرح گہر سنگ سے اور لعل گہر سے

یوں حسن میں برتر تھے جو انان حسیں سے

جس طرح نبی خلق سے اور عرش زمیں سے

یوں سنتے تھے ارشاد شراض و سما کو جس طرح سے حیرتیں ہیں وحی خدا کو

یوں دیکھتے تھے پیار سے شاہ شہدا کو جیسے اسد اللہ رسول دوسرا کو

فاقوں میں وہ بھائی کی زیارت کا مزا تھا

جو وزے میں قرآن کی تلاوت کا مزا تھا

فرمانشیں مان پر تھیں کہ اے پیرو ذہرا ہاں خدمت شبیر کے آداب ہیں کیا کیا

جا کر کسی محفل میں جو بیٹھا آقا بیٹھوں میں دوزانو عقب سید والا

خدمت کو رہوں سامنے موجود کہ در پر

نعلین حضور آنکھوں پہ رکھوں کہ میں سر پر

دبیر کو امام حسینؓ کے ساتھ جو عقیدت و ارادت ہے یہ کردار اسی تناظر میں پیش کیا گیا ہے جو اپنی

وفاداری اور جاں سپاری میں اتنا مکمل ہے کہ آگے کسی ارتقا کی گنجائش باقی نہیں ہے۔

”افضل یہ نہر میں ہوئے سب اہل نہر سے“ ”جس طرح قمر تاروں سے اور شمس قمر سے“ یہ دونوں

مصرعے ایک مکمل کردار کو پیش کرتے ہیں۔ تیسرے بند میں حضرت عباسؓ کے بچپن کو جس انداز میں پیش

کیا گیا ہے اس سے ایک سو تیلے بھائی کا کردار تو نہیں البتہ ایک مثالی کردار سامنے آتا ہے کردار کی اکیلیت اور مثالیت کو پیش کرنے کے لیے جن تشبیہوں کا سہارا لیا گیا ہے وہ صرف ایک جذبہ مذہبی کا اظہار ہے ان تشبیہوں میں کوئی شاعرانہ حسن نہیں ہے۔ ایک دوسری جگہ یہ کردار ملاحظہ ہو مدینے میں یزید کا پیغام آیا ہے کہ حسین سے بیعت لی جائے حاکم مدینہ ان کو طلب کرتا ہے۔

راضی برضا آیا بد الشکر کا جایا عباس علی ساتھ تھے جس طرح کہ سایا

عاشق تھے بڑے بھائی کے شیدا بھی بڑے تھے

شمشیر و سپر باندھے ہوئے در پہ کھڑے تھے

مرفیوں میں حضرت عباس کا حقیقی کردار یہی ہے جو ان چار مصرعوں میں پیش کیا گیا ہے۔ یہاں حسین سے حضرت عباس کی رفاقت، جاں نثاری اور حرارت و بہادری، جو اس کردار کے اہم ترین پہلو ہیں، پوری طرح نمایاں ہو گئے ہیں۔ ”چہ تھا مصرعہ“ شمشیر و سپر باندھے ہوئے در پہ کھڑے تھے، حضرت عباس کی سپاہیانہ حیثیت کا عکاس ہے اور اس پس منظر کا ترجمان ہے کہ حسین حاکم مدینہ سے گفتگو کرنے کے لیے گئے ہیں۔ مبادا صورت حال بگڑ جائے آپ نے اپنی حفاظت کا انتظام کر لیا ہے اس کام کے لیے حضرت عباس سے زیادہ مناسب اور موزوں کوئی دوسری شخصیت نہیں ہو سکتی۔ اس تناظر میں زیر نظر مصرعہ کردار کی شخصیت کا بھرپور ترجمان ہے۔ اس کے بعد ملاحظہ ہو، حاکم مدینہ امام حسین کو یزید کا پیغام پڑھ کر سناتا ہے۔ آپ فرماتے ہیں کہ میں اس پیغام کا جواب کل دینگا لیکن مروان حاکم مدینہ کے کان میں کہتا ہے کہ حسین اس وقت نکل گئے تو پھر ہاتھ نہ آئیں گے اس پر حسین کو غصہ آتا ہے۔ تکرار ہو جاتی ہے۔ یہ تکرار حضرت عباس کے کانوں تک پہنچتی ہے۔

یہ سنتے ہی عباس علی کا نپٹا آیا خود بیٹھ گیا شہ کو قسم دے کے اٹھایا
مرواں کی طرف دیکھ کے غازی نے سنایا ظالم مرے آقا کو تو کیوں طیش میں لایا

لے بھائی کے بدلے مری کر دن تو جدا کر

لے بھیج دے عباس کو زنجیر پنہا کر

پہلے چار مصرعوں میں حضرت عباس کا جو کردار ہے اس کے مقابل اس بند میں یہ کردار ترقی

(۱۔ دفتر ماتم جلد ۶ مرثیہ نمبر ۵) (تقسیم و فاروز ازل کی جو خدائے)

کے دوسرے درجے سے بہت آگے نکل گیا ہے اور اپنے جوش غضب میں امام حسین کی شخصیت پر غالب آ گیا ہے۔ جب کہ وفادارانہ حیثیت کے پیش نظر اس کردار کا آہنگ امام حسین کے آہنگ کے مقابل ابھرتا نہیں چاہیے تھا چنانچہ یہ مصرعہ خود بیٹھ گیا شہ کو قسم دے کے اٹھایا۔ "کردار کے دلیرانہ جوش اور غضب کو پیش کرنے کے لیے نظم کیا گیا ہے اس سے حسین کی شخصیت پس نظر میں چلی گئی ہے جو کردار نگاری کا نقص ہے۔ لیکن اس دلیرانہ جوش اور غضب کا لفظ "عروج" یہ ہے لے بھائی کے بدلے مری گردن تو جدا کر

لے بھیج دے عباس کو زنجیر پنھا کر

یہاں کردار میں جو اچانک تبدیلی آئی ہے بظاہر اس کی کوئی توجیہ نظر نہیں آتی بجز اس کے کہ دلیر کے ذہن میں اپنے کرداروں کے تعلق سے جو جو تخیلات وارد ہوتے ہیں بلا لحاظ موقع محل وہ ان کی نظم کا حصہ بنتے چلے جاتے ہیں۔ چنانچہ پہلے چاروں مصرعوں میں شاعر نے حضرت عباس کے دلیرانہ جوش و غضب کا تصور پیش کیا ہے جب کہ ٹیپ میں ان کے اسلوب وفاداری کا تصور ہے۔ دلیرانہ تصورات کی تحدید نہ کر سکے جو بہ حیثیت فن کاران کی بہت بڑی خامی ہے انھوں نے بند کے پہلے چاروں مصرعوں میں کردار پر ایک فلیش لائٹ سی ڈال کر ٹیپ میں اک دم اسے دھندلکے میں پوشیدہ کر دیا۔ اس کے بعد ملاحظہ ہو حسین مدینے سے روانہ ہوتے ہیں تو عباس روانگی کے وقت مزارِ فاطمہ پر حاضری دیتے ہیں۔

عباس نے کی عرض کہ جب تک ہوں سلامت بھائی پہ خدا چاہے تو کچھ آئے نہ آفت
اللہ سے یہی تم بھی دعا مانگو حضرت شبیر سلامت رہے بندے کی ہو رحلت

ساماں تو بڑے یاں سے کیے جاتا ہے عباک

بیٹا بھی تصدق کو لیے جاتا ہے عباس

مزارِ فاطمہ پر حاضری اور وہاں جناب عباس کا مکالمہ اگرچہ شاعر کا ذہنی مرحلہ ہے تاہم اس سے انکار نہیں کہ یہاں کردار بھی نمایاں ہوا ہے۔ بھائی کی رفاقت میں اپنی جان اور اولاد کو قربان کر دینے کے جس جذبے کا اظہار شاعر نے اس کردار کی معرفت کیا ہے وہ شرافت اور عالی ظرفی کے جوہر کو نمایاں کرتا ہے۔ کردار کا یہ جوہر اگرچہ کسی حد تک مثالی بھی بن گیا ہے لیکن مصنوعی ہرگز نہیں ہے

کردار کا مکالمہ اس کے اندرون کی واردات کا پتہ دیتا ہے۔ دراصل اس کردار کی سب سے بڑی خوبی یہی ہے کہ اس کا خمیر عشق و وفاداری کے جذبے سے تیار ہوا ہے، جہاں نشاری اور شجاعت نے اس کے خدو خال ڈھالے ہیں مرثیوں کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ حسین سے عقیدت و محبت، ان کی بزرگی کا احترام اور پاس ادب کرنے والا بھی عباس جیسا کوئی دوسرا نہیں ملاحظہ ہو حسین کے اکثر عزیز و اقارب شہید ہو چکے ہیں، حسین کی مظلومی و یکسی دل کو تڑپا رہی ہے اظہار شجاعت کے لیے خون کی گردش تیز ہو گئی ہے لیکن پاس ادب دور ہے کہ حسین کی اجازت کے بغیر میدان جنگ میں آجائیں۔ اس لیے:-

شہید شہ سے بہر اجازت اٹھائی ہے بوڑے ہیں ہاتھ پاؤں گردن جھکائی ہے
یوں حرف زن وہ فدیہ حق کا فدائی ہے سب مرچکے غلام کی باری اب آئی ہے

کوثر دیا شہیدوں کو مولا ہمیں بھی دو

اک قبر کی جگہ لب دریا ہمیں بھی دو

سوکھے ہیں ساتویں سے لب شاہ بحر و بر ہوتا ہے خشک خون مراد کچھ دیکھ کر
آنکھیں ملا کے کہتے ہیں خادم سے بدگھر سقائے اہل بیت ہو تو آؤ نہسر پر

تم بھی فقط زبان سے قربان جاتے ہو

پانی نہیں امام کو اپنے پلاتے ہو

یہاں حضرت عباس کا کردار کتنا جاندار اور بھرپور ہے۔ ان کی شجاعت و بہادری کے جذبات کو امام کے پاس ادب نے دبا رکھا ہے لیکن طعن اغیار سے مجبور ہو کر عرض جو ہر پرآ مادہ ہو جانا وہ فطری خاصہ ہے جس نے اس کردار کو اس منزل پر لا کھڑا کیا ہے جہاں حسین کی ذات کا احترام طعن اغیار سے شرمندگی اور رن کی اجازت ملنے کی آرزو یہ سارے جذبات بیک وقت کردار کی تعمیر میں مصروف ہیں۔ لیکن اس کردار کا اہم ترین عنصر اس کی ذاتی خودداری ہے جس کو اغیار کی اس گفتگو سے ٹھیس پہنچی ہے۔

تم بھی فقط زبان سے قربان جاتے ہو

پانی نہیں امام کو اپنے پلاتے ہو

اس طعن اغیار کا یہ اثر ہوا ہے کہ عباس حسین سے فرماتے ہیں :-

دیکھی ہیں جاں نثار نے آنکھیں حضور کی چشمک زنی اٹھے گی نہ اہل غرور کی
حالت ہے اب تباہ دل نا صبور کی آئندہ جو رضا ہو امام غیور کی
گو بے کفن ہے بھائی ہر اک اس غلام کا
پر منہ کو غم ہے خشکی حلقِ امام کا

کردار کے اس تعارف کے بعد کہ اس کی تعمیر میں وفاداری و رفاقت، بہادری و شجاعت اور
خودداری کے عناصر شامل رہے ہیں اس بند کا مطالعہ کیجیے تو کردار کے تمام جذبہ باقی پیر خم
اور جذبہ نفسی کیفیات اس بھرپور کردار کو لے کر سامنے آتی ہیں۔ طعن اغیار نے اس کی خودداری
کو چیلنج کیا ہے، رن کی اجازت اس کی شجاعت کا مطالبہ ہے اور وفاداری و رفاقت کا حاصل
یہ ہے :-

گو بے کفن ہے بھائی ہر اک اس غلام کا
پر منہ کو غم ہے خشکی حلقِ امام کا

لیکن اس کردار کا نقطہء مغرور یہ ہے :-

” آئندہ جو رضا ہو امام غیور کی ”

خودداری، شجاعت اور وفاداری کسی کردار کے اعلیٰ ترین اوصاف ہیں ان اوصاف کا اظہار
فطرت کا اظہار ہے لیکن فطرت کے اظہار اور جذباتی تقاضوں کو کسی رضائے اولیٰ کے تابع
کر دینا وہ وصف ہے جس سے کردار میں عظمت پیدا ہوتی ہے اور یہاں کردار نے اس عظمت
کو حاصل کر لیا ہے۔ زیر نظر مصرعے میں اگرچہ کردار کا جذباتی آہنگ دھیمہ ہو گیا ہے لیکن اس دھیمے
آہنگ نے جس طرح کردار کو مکمل کیا ہے اس سے خودداری کا جذباتی آہنگ تیز ہو جاتا ہے اور
وہ محسوس کرتا ہے کہ اک جیتا جاگتا لیکن ارفع و اعلیٰ کردار اس کی آنکھوں کے سامنے ہے۔

مرثیوں میں امام حسین کا کردار سب سے زیادہ اہم اور مرکزی کردار ہے۔ بنیادی طور پر یہ کردار
ایک امام کی حیثیت رکھتا ہے اس حیثیت میں یہ کردار ایک مخصوص عقیدے کا ترجمان ہے اس لیے
اس کی اپنی محدود ہے اس کی ایک مثال اس بحث کے آغاز میں پیش کی جا چکی ہے۔ اس سے
قطع نظر زہد و تقوا، حلم و مروت اور تدبیر اس کردار کے اجزائے ترکیبی ہیں، شجاعت اس کی

وراثت ہے، صبر و رضا اس کے اضافی اوصاف ہیں اور مظلومیت اس کی خصوصیت ہے۔ مریخوں
میں اس کردار کے یہ سارے پہلو سامنے آتے ہیں۔ دبیر نے جہاں جہاں ان اوصاف کو پیش کیا
ہے یہ کردار خاصا موثر ہو گیا ہے ملاحظہ ہو، عاشور کی صبح حسین عباد سے فارغ ہو کر دعائیں مضر و
سجادے کو زہرا کے نازی نے بڑھایا اور دست دعا کو طرف قبلہ اٹھایا
اللہ کو رو کر یہ لہجہ عجز سنایا یا رب میں تری راہ میں مرنے کو ہوں آیا

اے رہبر کل تو شہر تسلیم و رضا دے

تو منزل مقصد پہ مسافر کو لگا دے

یارب ہے عیاں تجھ پر مے دل کا ہر اک ساز یہ فخر نہیں تاج امامت سے ہوں ممتاز
نازاں نہیں اس پر کہ میں ہوں صاحب عجاز ہے فخر تو یہ فخر جو ہے ناز تو یہ ناز

تجھ سا مرا معبود ہے میں بندہ ترا ہوں

تو شاہ مرا ہے میں ترے در کا گدا ہوں

حسین امام وقت تھے۔ اس حیثیت میں ان میں وہ اعجاز ممکن تھے جو ان کی مظلومیت کو
غلبے میں تبدیل کر دیتے لیکن یہ حسین کی امامت کا ایک اعجاز ہی ہو سکتا تھا ان کا کردار
ہرگز نہیں ہوتا۔ اس کے برعکس حق کی طرف داری میں باطل سے ٹکرانے کے لیے جس شخص
قربانی اور صبر استقلال کی ضرورت پیش آتی ہے اس کا تقاضا یہی ہے کہ حسین اپنے آپ
کو رضائے الہی کے سپرد کر دیں اس لیے کہ امام کا اصل کردار اظہار کرامات نہیں بلکہ رضائے
خداوندی کے سامنے سر تسلیم خم کر دینا ہے تاکہ دوسروں کے سامنے وہ اطاعت خداوندی
کی مثال پیش کر سکے۔ پھر یہ امام ایک انسان بھی ہے اور بشری تقاضوں سے وہ بھی مجبور ہے
مبادا کہ باطل کے مقابل لغزش ہو جائے اس لیے حسین ظلم سے محفوظ رہنے کی دعا نہیں مانگتے
بلکہ یہ دعا مانگتے ہیں: "اے رہبر کل تو شہر تسلیم و رضا دے"۔ اصل میں حسین کا حقیقی کردار
یہی ہے جو یہاں خاصا کامیاب ہے ایک دوسری جگہ ملاحظہ ہو! امام حسین چاروں طرف
دشمنوں کی فوج سے گھرے ہوئے ہیں اس وقت :-

کیوں آج مستحق دلاسا نہیں ہوں میں کہدو تمہیں نبی کا دلاسا نہیں ہوں میں
شرع محمدی کا شناسا نہیں ہوں میں دریا پہ تین روز کا پیاسا نہیں ہوں میں

سویا ہے کون دامنِ پاکِ بتوں پر
وہ کون ہے چڑھاتا جو دوشِ رسول پر

حسین کا حال یہ ہے کہ آپ کے سارے عزیز و اقارب شہید ہو چکے ہیں، آپ اس رسول کے نواسے ہیں جس کا پیر و سارا عالم اسلام ہے۔ آج اسی رسول کے ماننے والے رسول کے نواسے پر نزع کیے ہوئے ہیں۔ ”کہدو تمہیں نبی کا دلاسا نہیں ہوں میں۔“ حسین اس تعلق کا حوالہ اس توقع پر دیتے ہیں کہ شاید رسول سے ایمانی نسبت ہی انھیں میرے باب میں نرم دل کر دے۔ تاہم اس توقع کا مطلب جان کی امان نہیں۔ اس لیے کہ وہ شخص جو اپنے تمام عزیز و اقربا کی لاشیں اٹھا چکا ہو اور جو حق کی خاطر جان دینے کے ارادے سے نکلا ہو اس کے لیے زندگی اتنی عزیز شے نہیں کہ دشمنوں کے اس کی بھیک مانگی جائے بلکہ یہ اتمامِ حجت ہے جو ایک امام کا کردار ہے لیکن اس اتمامِ حجت کے لیے حسین اپنی امامت کا حوالہ نہیں دیتے بلکہ یہ کہتے ہیں کہ کیا ”شرع محمدی کا شناسا نہیں ہوں میں“ دریا پہ تین روز کا پیاسا نہیں ہوں میں“ یہ دونوں مصرعے کردار کے اسلام پہلو کی طرف اشارہ کرتے ہیں جس کی تشکیل میں تدبیر کا ہاتھ ہے امام حسین جانتے ہیں کہ ان کے مخالفین اسی شریعت کے ماننے والے ہیں جس کی رو سے ایک مسلمان کا خون دوسرے مسلمان پر حرام ہے۔ لیکن امام کا تدبیرِ موقع کی نزاکت اور اس کی نفسیات کو پہچان رہا ہے اس لیے حسین اپنے مخالفین سے یہ نہیں کہتے۔ کیا ”شرع محمدی کا شناسا نہیں ہو تم؟“ اس کے برعکس یہ کہتے ہیں کیا ”شرع محمدی کا شناسا نہیں ہوں میں؟“ حسین کی اس گفتگو نے بڑے نفسیاتی مرحلے طے کیے ہیں جو اس کردار کے تدبیر کی دلیل ہے۔ اس کے بعد حسین کہتے ہیں ”دریا پہ تین روز کا پیاسا نہیں ہوں میں“ اس مکالمے میں عربوں کے اس کردار کا حوالہ ہے جس کی ترکیب میں ہمان نوازی کا ایک اہم عنصر شامل ہے۔ اس طرح حسین نہ صرف حجت کو تمام کر دیتے ہیں بلکہ تدبیر کے سارے مطالبات بھی پورے کر دیتے ہیں۔ ان اوصاف

کے ساتھ یہ کردار ایک امام اور ایک مدبر کی حیثیت میں بہت ہی ارفع و اعلیٰ ہو کر سامنے آیا ہے۔ آگے ملاحظہ ہو۔ فوج مخالف میں جنگ کی تیاریاں مکمل ہو چکی ہیں۔ دشمن بڑھ بڑھ کر جنگ کا اعلان کر رہے ہیں۔ اس پر حسین کے رفقا کہتے ہیں:-

اب ضبط اے وزیر ید اللہ قہر ہے

شیروں کے منہ پہ چڑھتے ہیں رو باہ قہر ہے

شہ بولے کیا ارادہ کریں صف کشی کا ہم
یاں دوست کیا عزیز بھی کم زندگی بھی کم

وال سینکڑوں بشر نے پئے نئے علم
منظوم کھائیں گے مری منظوم کی قسم

ہر سال تازہ ہو گا محرم میں غم مرا

رہنے دو اب اٹھائیں گے شیعہ علم مرا

یہاں حسین کا کردار ایک بیکس اور مظلوم انسان کا کردار ہے اور ان بشری تقاضوں کے ساتھ رونما ہوا ہے جو ایسے موقع پر ظہور میں آسکتے ہیں جب چاروں طرف سے دشمنوں کا نرغہ ہو، ان کے پاس جنگ کے اسباب و وسائل موجود ہوں اور اپنی کثرت تعداد پر نازاں ہوں دوسری طرف گنتی کے چند افراد ہیں اور تین دن سے بھوکے پیاسے ہیں تاہم یہ افراد شجاع ہیں بہادر ہیں اور دشمن کی مبارز طلبی کا جواب دے سکتے ہیں۔ لیکن امام وقت تو مشیت کے ارادوں سے واقف ہے۔ اس لیے صف کشی سے حامل بھی کیا۔ جنگ کا لازمی نتیجہ تو اپنوں ہی کا قتل ہو گا۔ اس پس منظر میں حسین کے کردار کا مطالعہ کیجیے تو یہ ایک بھرپور اور نمائندہ کردار ہے ہر چند یہاں کردار پر گہری مایوسی چھائی ہوئی ہے اور کردار بجھا بجھا سا محسوس ہوتا ہے لیکن اسی کیفیت نے کردار کی بے کسی و مظلومی کی ترجمانی کی ہے۔

اس کے بعد جناب شہربانو کا کردار ملاحظہ ہو۔ مرثیوں میں جتنا نازک اور پے چیدہ شہربانو کا کردار ہے کوئی دوسرا کردار نہیں ہے۔ ایک طرف تو اس کا شاہانہ توارث اور وہ ماضی ہے جہاں اس کی حکمرانی کے چراغ جلتے تھے مرثیوں میں کردار کا یہ تاریخی پس منظر نہیں ملتا۔ دوسری طرف حرم اہل بیت کی حیثیت میں ان کے عز و وقار اور کربلا میں ان کی بیکسی و مظلومی کا پس منظر ہے

(۱۔ دفتر ماتم جلد ۳ مرثیہ نمبر ۳ (پیدا شعاع مہر کی مقراض جب ہوئی)

مرثیہ نگاروں نے اس کردار کو اسی دوسرے پس منظر میں پیش کیا ہے۔ لیکن ایران کی شہزادی اور حرم اہل بیت ان دونوں حیثیتوں کے امتزاج سے جو ایک نیا کردار ڈھلنا چاہیے تھا مرثیہ نگاروں نے اسے پیش کرنے کی مطلق کوشش نہیں کی بلکہ اس کردار کے سارے خدو خال بہتر لانا نے اپنی عقیدت سے تراشے۔ نتیجے میں یہ کردار بہت حد تک مصنوعی بن گیا ہے۔ تاہم کردار کی یہ مصنوعیت اسی وقت محسوس ہوگی جب قاری کردار کے تاریخی پس منظر سے بھی واقف ہو۔ دبیر نے جب اس کردار کو پیش کیا ہے تو اسے مثالی بھی بنا دیا ہے۔ ملاحظہ ہو یہ حیثیت ایران کی شہزادی اس کردار کا حال یہ ہے:-

خورشید کے سائے سے حیا کرتی تھی وہ آئینہ نہ اس سے نہ وہ آئینے سے آگاہ
شانے کو کبھی کوچہ کا کل میں نہ تھی راہ تھا شانہ کش زلف ید قدرت اللہ
جب کہتا تھا کوئی یہ عجب خصلت و خوبی

آتی تھی ندا صاف یہ زہرا کی بہو ہے
گو جمع زور و اسباب تھے بالکل پیشہ تھا قناعت کا ہمیشہ سے توکل
سرے کے بدل چشم میں عرفان توکل پازیب وہ حلقہ تسلیم و تحمل
غلخال کی آواز سے شرم اس کو بڑی تھی
عفت وہاں غلخال کی جا پانو پڑی تھی

دبیر اپنے کرداروں کے خاکے اپنے ذہنی تعینات کے سانچے میں ڈھالتے ہیں اور پھر مذہبی قیاس کی مدد سے ان میں رنگ بھرتے ہیں۔ نتیجے میں کردار کسی تجربے یا مشاہدے کا ساتھ نہیں دیتے۔ زیر بحث کردار کا بھی یہی حال ہے جسے شاعر نے اپنی عقیدت کے اس تناظر میں پیش کیا ہے کہ جناب بانو حرم اہل بیت تھیں۔ کردار کی یہ حیثیت ایران کی شہزادی کے کردار کو پیش کرنے میں مائع آئی ہے۔ شہر بانو خالصتاً ایک تاریخی کردار ہے جو ارتقا کی دھوپ چھانو سے گزرا ہے۔ اس لیے اس کردار کا عمل اور رد عمل اور اس کے مختلف نفسی کیفیات جتنے پے چیدہ ہو سکتے ہیں دبیر میں ان کے ادراک کی قوت نہیں تھی اس لیے کردار کو پیش

کرتے ہوئے وہ اپنے ذہنی مرحلے ہی میں ٹھہر گئے اور کردار کے مافی کو اس کے حال میں (جب
شہر بانو امام حسین کی بیوی بن گئیں) اس طرح پیوست کر دیا کہ ارتقا کا عمل ہی ختم ہو گیا نتیجے میں
کردار مثالی 'غیر متحرک' اور جامد ہو گیا۔

دبیر نے اپنے کرداروں کے ساتھ سب سے بڑا ظلم یہ کیا ہے کہ ان سے ان کے فطری تقاضے
بھی چھین لیے ہیں لیکن اپنے سماج سے باہر بھی نہیں نکلنے دیا ہے۔ اس قول کی وضاحت کے لیے
ملاحظہ ہو! جناب بانو کا امام حسین سے عقد ہو جاتا ہے۔ شہر بانو کے ہمراہ ایک کنیز (شیریں) بھی ہے

مشہور ہے شیریں سنٹی شاہ ہدا کی

شیریں کی بھی اک دن لب شیریں سے شنا کی

بانو نے سنوارا وہیں شیریں کو سراپا خود زیور و ملبوس پنھایا اسے سارا

پیش شہ دیں لا کے اسے بولی کہ آقا موبود ہے شیریں سے میں نے تمہیں بخشا

جیسا مری طاعت سے اسے عذر نہیں ہے

بانو بھی یوں ہی دل سے کنیز شہ دیں ہے

یہ واقعہ ہے کہ مرثیوں کے سارے کردار عرب ہیں لیکن اپنے اعمال و گفتار کے پیش نظر یہ ہندوستانی
سماج کے نمائندے ہیں کرداروں کی یہ حیثیت خاصی تنقید کا نشانہ رہی ہے لیکن حقیقت یہ ہے
کہ ان کرداروں کا فطری رنگ وہی ہوتا ہے جب وہ ہندوستانیت کے روپ میں جلوہ گر
ہوتے ہیں لیکن دوسری طرف عقیدت کے واسطے سے ان کرداروں سے ایسے افعال سرزد کرانا
جو کسی سماج کی ترجمانی نہ کرتے ہوں۔ کردار کو نہ صرف یہ کہ مثالی بنا دیتا ہے، جیسا کہ جناب بانو
کا زیر نظر کردار ہے، بلکہ اس میں دوئی کا رنگ بھی پیدا کر دیتا ہے مثلاً کہ بلا میں حضرت علی اکبر
کی رخصت کے وقت جناب بانو کا کردار یہ ہے :-

میں کب یہ چاہتی ہوں کہ ان کو جدا کروں مقسم ہی برا ہو تو اس کو میں کیا کروں

مرضی ہو اب تمہاری تو ان کو خفا کروں پشکا کرے کھول لوں محشر بپا کروں

کہہ دوں تمہارے پیار نے سب کچھ بھلا دیا

میں نے نہ دودھ بخشا نہ اذن و غنا دیا

پرہاں نہ ان کے رونے کی میں تاب لاؤں گی مجھ کو رلاؤں پر نہ انھیں میں رلاؤں گی
سب جانتے ہیں داغ میں ان کا اٹھاؤں گی جانے لگیں گے رن کو تو میں مرنے جاؤں گی

لاش پسرد کھائے نہ ربّ علا ۔ مجھے
بیٹھوں نہ سوگ میں کہ اٹھالے خدا بے رحم

پس منظر یہ ہے کہ علی اکبر جنگ کی تیاری کر رہے ہیں ماں نے اسلحہ جنگ باندھنے میں مدد کی ہے اس پر موجود عورتیں طعنہ دیتی ہیں ”مرنے چلا ہے بیٹا مگر باندھتی ہے ماں۔“ زیر نظر بندوں میں اسی طعنہ اجاب کا ردّ عمل ظاہر کیا گیا ہے۔ یہاں یہ کردار ایک ماں کے روپ میں سامنے آیا ہے جو اپنی ذہنی و جذباتی کشمکش میں ایک ہندوستانی ماں ہے۔ تاہم یہ کردار اپنے ذہنی، نفسی اور جذباتی طور طریق میں اس کردار کی ترقی یافتہ صورت نہیں معلوم ہوتا جس کو سابقہ مثال میں جوہریت بیوی کے پیش کیا گیا ہے۔ اس کے جواب میں اعتراض کیا جاسکتا ہے کہ یہ دو مختلف اور منفرد مرثیے ہیں اس لیے سیرت کا اختلاف فطری امر ہے۔ دوسرے یہ کہ بیوی اور ماں دو جداگانہ کردار ہیں پہلے اعتراض کے جواب میں تو اس سے قبل بھی کہا جا چکا ہے کہ مرثیہ باوجود اکائی کے اتنا مکمل نہیں ہوتا جتنا کہ مشوی۔ اس لیے یہاں واقعے اور کردار کے عمل کا سلسلہ مرثیہ در مرثیہ چلتا رہتا ہے جس کی وجہ سے موقع و محل کی تبدیلی تو ہوتی ہے لیکن کردار کی سیرت میں تبدیلی نہیں ہوتی اس لیے کسی بھی مرثیے میں کردار کی بنیادی پہچان میں کوئی تبدیلی نہیں ہونی چاہیے۔ دوسرے اعتراض کا جواب یہ ہے کہ ایک کردار کے ایک سے زیادہ روپ ہو سکتے ہیں لیکن اس کے شخصی میدان میں کوئی تبدیلی نہیں ہوگی۔ ایک کردار چاہے ماں کے روپ میں سامنے آئے یا بیوی کے روپ میں یا بہن کے روپ میں اس کی بنیادی شخصیت میں کوئی فرق پیدا نہیں ہوگا۔ اس کی مثال جناب زینب کا کردار ہے جو مرثیوں میں بیوی، ماں، بہن، پھوپھی متعدد حیثیتوں میں پیش کیا گیا ہے لیکن اس کردار کی مزاجی کیفیت، اس کا جذباتی اور نفسیاتی تعامل کردار کو ایک ایسی بنیادی پہچان عطا کرتے ہیں جو ہر جگہ اس کردار کے ساتھ رہتی ہے جب کہ جناب بانو کے کردار کے ساتھ ایسی کوئی بنیادی پہچان نہیں ہے مرثیوں میں یہ کردار دوئی کا شکار ہے۔ زیر نظر مثال میں یہ کردار بہ حیثیت ماں کے لکھنوی معاشرت کا ترجمان ہے جب کہ سابقہ مثال میں

بہ حیثیت بیوی کے ایک مثالی کردار ہے اور اپنے فطری تقاضوں کے اظہار سے معذور ہے۔
جناب زینب کا کردار ملاحظہ ہو۔ حسین مکے سے کوفہ کے لیے روانہ ہوتے ہیں عبداللہ
ابن جعفر جناب زینب کے شوہر حسین کو اس سفر سے باز رکھنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن
حسین اپنا ارادہ ملتوی کرنے سے انکار کر دیتے ہیں۔ اس پر ۱۔

عبداللہ جعفر نے کہا شہ سے یہ ناگاہ کیوں قبلہ حاجات چلے کبھی سے بھی آہ
خیر اتنی مری بات یہ اب مانیے للہ خود جائیے کنبے کو نہ لے جائیے ہمراہ
گو ہوگا قلق و دہری سلطان اہم کا

پر کبھی میں رہ جائے گا پردہ تو حرم کا
یہ سن کے حرم میں ہوا کھر ام قضارا پڑے کے قریب آن کے زینب نے پکارا
بس بس مرے صاحب نہ یہ پھر کہو یہ خدارا ہے ہے تمہیں تنہائی ہے سید کی گوارا

بن بھائی کا چھ کو کیے دیتے ہوا بھی سے
بھڑی ہوں نہ بھڑوں گی حسین ابن علی سے

میں بھی جو اس باب میں مطلب ہے تمھارا بیٹوں کی جدائی نہیں صاحب کو گوارا
مختار ہو تم ان کے کیا میں نے کنارہ اولاد تمھیں پیاری مجھے بھائی پیارا
بیٹوں کو تمھارے تمھیں دے جائے گی زینب
جان اپنی فقط صدقے کو لے جائے گی زینب

دبیر کے مشیوں میں یہ کردار بہت زیادہ متحرک اور جان دار ہے اور ہندوستانی معاشرت کا بھرپور ترجمان
ہے اس کردار کے واسطے سے دبیر نے جذبات نگاری کے بہترین مرقعے پیش کیے ہیں۔ کردار کے مزاج
اس کے نفسی میلانات اور کردار عمل کو بہت کچھ اصل کے مطابق ڈھال کر پیش کیا ہے۔ لیکن بھائی کے
ساتھ رفاقت کا جذبہ جو اس کردار کی سب سے بڑی خصوصیت ہے اس نے کردار کو ایک مثالی
رنگ بھی دے دیا ہے۔ اس لیے کہ جس سماج میں اس کردار کو پیش کیا گیا ہے اس سماج کے فکر و
عمل میں شوہر پرستی کی زیادہ اہمیت ہے لیکن جناب زینب کا کردار چوں کہ عقیدت کا ایک مرحلہ بھی
ہے اس لیے اس کردار کے ساتھ اس وقت تک انصاف نہیں ہو سکتا جب تک کہ عقیدت

بھی ساتھ نہ دے۔

اس کے بعد عمر ابن سعد کا کردار ملاحظہ ہو۔ عمر ابن سعد یزید کی فوج کا سردار ہے۔ میدان کربلا میں حسین اتمام حجت کے لیے اس کو صلح کا پیغام دیتے ہیں۔ اس پر :-

سن کر کلام مصحفِ ناطق وہ بے حیا یوں مسکرا کے بولا کہ اے شاہ کربلا
یہ وقت وعظ و پند ہے یا ہے دم و غنا ہم کچھ نہیں سمجھتے ہیں تم کہہ رہے ہو کیا

میدان تیغ و نیزہ و تیر و تیر ہے یہ

ہنگام آزارش تیغ دوسرے یہ

میں خشک لب نہ پیاس کا صدمہ اٹھائے کوثر سے کوئی ساغر کوثر منگا سیئے
شق القمر سا معجزہ کوئی دکھائیے انصار کو مثال نصیری جلا سیئے

شہ بولے ہم خزانہ رموز خدا کے ہیں

اعجاز اک حسین میں سب انبیا کے ہیں

واقعات میں جہان کرداروں کے تصادم سے پیدا ہوتی ہے کرداروں کا آپس میں متصادم ہونا ان کے امتیازات کو بھی نمایاں کرتا ہے۔ زیر نظر حوالے میں ایک طرف تو حسین کا کردار ہے جو خیر کا نمائندہ ہے۔ دوسری طرف عمر ابن سعد کا کردار ہے جو شر کا نمائندہ ہے اور اسی لیے فساد پر آمادہ ہے۔ گویہاں یہ کردار بہت زیادہ پھیل کر سامنے نہیں آیا ہے لیکن اپنے مختصر سے قیام میں یہ کردار گہرے نقوش چھوڑ گیا ہے اس کی گفتگو کا طنز یہ انداز اس کی فنکارانہ نظر اور پوزیشن کا پتہ دیتا ہے اور ایک ڈرامائی کیفیت کو جنم دیتا ہے۔ غرض کہ ایک حریف غالب کی حیثیت میں یہ ایک جاندار کردار ہے۔ یہی کردار ایک دوسری جگہ ملاحظہ ہو پس منظر دی اتمام حجت سے حسین عمر ابن سعد سے پوچھتے ہیں کہ تجھے میری بزدلی سے کیا حاصل ہوگا۔ اس پر :-

وہ بولا کہ جاگیر رے اور دولت و اموال ٹھیری ہے ترے قتل پہ اے فاطمہ کے لالہ

اور صلح میں اندیشہ قید زن و اطفال گھر ضبط ہوا اور ہوئے زراعت مری پامال

کب فوق گدائی پہ امیری کو ہوا ہے

اب صلح میں لذت ہے کہ مرنے میں مزا ہے

۱۔ مرغیہ ماہی مرزا دسیر جلد ۲ ص ۹۷ (اے فنکار نظم آئمہ مضمون کا وقت ہے)

۲۔ دفتر تمام جلد ۲ مرغیہ نمبر ۲۳ (الشعر نے پیدا ہو کیا رخ و بلا کو)

اس پر حسین صلح کی پیشکش کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ مجھے اس ملک کی سرحد سے نکل جانے دو۔

رویا پس سر سعد لعین سن کے یہ گفتار اور بولا کہ تنہا میں نہیں صلح کا منتاڑ

ہے شمر تو مجھ سے بھی سوا ظلم پہ تیار حاکم کو لکر لکھتا ہوں عرضی میں یہ اخبار

سمجھا کے کمر فوج کی کھلواؤں گا شبیر

حاکم جو کہے گا سو بجا لاؤں گا شبیر

حسین کی طرف سے صلح کی پیشکش کی گئی ہے عمر ابن سعد جانتا ہے کہ صلح پر اصرار وہیں سے ہوتا ہے جہاں طاقت کا توازن کمزور ہو اور بنظاہر حالات ایسے ہی ہیں۔ عمر ابن سعد کے پاس کثیر تعداد میں فوج ہے۔ جنگ میں کامیابی سے مادی فوائد کا یقین ہے اس کے برعکس صلح میں نقصان کا اندیشہ ہے۔ یہاں عمر ابن سعد کا مفاد پرستانہ اور خود غرضانہ کردار اس کی گفتگو نے پوری طرح روشن کر دیا ہے اس میں شک نہیں کہ عمر ابن سعد کا یہ کردار شاعر کی مذہبی عقیدت کا دوسرا رنج ہے لیکن اس سے بھی انکار ممکن نہیں کہ یہ کردار بڑی حد تک حقیقی ہے اور ارتقا پذیر ہے۔ عمر ابن سعد جنگ پر صرف اس لیے ہی آمادہ نہیں ہے کہ اس میں مادی فوائد ہیں بلکہ اس کی ذہنی کشمکش یہ ہے۔

اور صلح میں اندیشہ قید زن و اطفال گھر ضبط ہو اور ہوئے زراعت میری مال کردار کی یہ ذہنی کشمکش اس کی انسانی شخصیت کو پیش کرتی ہے جس پر حسین کی صلح جو یادہ تقریر کا یہ اثر ہوا ہے کہ وہ حاکم وقت کو عرضی بھیجنے پر تیار ہو گیا ہے کہ شاید وہ صلح پر آمادہ ہو جائے۔ شخصیت کا یہ ارتقا اس منزل پر آ کر رک گیا ہے "حاکم جو کہے گا سو بجا لاؤں گا شبیر"۔ یہ کردار کا نقطہ عروج ہے جہاں اس کی پہچان مکمل ہو جاتی ہے۔ گویا جہاں جہاں دبیر کی ذہنی پرچھائیوں کو سازگار ماحول مل جاتا ہے ان کے نقش سنور جاتے ہیں۔ ورنہ بہ حیثیت جمہوری کردار نگاری جو ایک فن ہے دبیر اس میں کامیاب نہیں ہیں چوں کہ عام طور پر وہ اپنے کرداروں کو حالات و واقعات کے پس منظر میں نہیں بلکہ اپنے ذہنی تناظر میں پیش کرتے ہیں۔ بالفاظ دیگر وہ کرداروں کو اس طرح پیش کرتے ہیں جس طرح ان کی سچیت چاہتی ہے یا جس طرح خود انھوں نے کرداروں کو محسوس کیا ہے۔ اس لیے دبیر کے کرداروں سے دل چسپی محدود ہو جاتی ہے۔ البتہ کچھ کردار ان کے معاشرے کے ترجمان بھی ہیں لیکن معاشرے کا دائرہ چوں کہ محدود ہے اس لیے کرداروں سے دل چسپی عام نہیں ہوتی۔

مکالمہ نگاری

مکالموں کا تعلق کرداروں سے ہے اور یہ تعلق اتنا گہرا ہے کہ مکالموں کے بغیر کرداروں کی حقیقی پہچان ممکن نہیں۔ ایسی ہیج پر تو کردار اپنے عمل سے بھی پہچانے جاسکتے ہیں لیکن شاعری میں مکالمے کو کردار سے جدا نہیں کیا جاسکتا۔ اس کے علاوہ شخصیت کے اندرونی تیج و خم اور اس کے نفسی و جذباتی میلانات جو کردار کے خدو و خال کا تعین کرتے ہیں ان کا اظہار مکالموں ہی کے ذریعہ ہوتا ہے۔ اس لیے کردار نگاری کی طرح مکالمے بھی ایک شاعر کے لیے بڑا نازک مرحلہ ہے بلکہ کچھ زیادہ ہی۔ شاعر کو ایک طرف تو نفسیاتی درد و مینی کی ضرورت پیش آتی ہے۔ موقع و محل کے مطابق کردار کی ذہنی و جذباتی روئیں کا ادراک کرنا ہوتا ہے دوسری طرف اس کی نوعیت اور حیثیت کے پیش نظر اس کے زبان و بیان کو سنبھالنا پڑتا ہے۔ تمسیر اور اہم فرضیہ شاعر کا یہ ہے کہ وہ اپنے فکر و نظر اور زبان و بیان کی چھاپ کردار کے مکالمے پر نہ پڑنے دے۔ گویا مکالمہ نگاری میں کامیابی حاصل کرنے کے لیے ضروری ہے کہ شاعر مختلف طبقہ انسانوں کے ذہنی رجحانات، ان کی زبان و بیان، سماجی عروج و حرثیت نیز موقع و محل کے تقاضوں سے آگاہ ہو مزید یہ کہ شاعر اپنی ذات کو پس منظر سے باہر نہ آنے دے تاکہ ہر کردار کا مکالمہ ویسا ہی ہو جو اس کی حیثیت کے مناسب و ایسا نہ ہو کہ کردار کی زبان وہ ہو جو شاعر کی زبان ہے۔

مکالمہ نگاری کی ان شرائط کے بعد دیکھیں مرزا دبیر ان سے کس طرح عہدہ برآ ہوئے ہیں جہاں تک دبیر کے شعری خصائص کا تعلق ہے تو گزشتہ مطالعے سے یہ عیاں ہے کہ دبیر واقعتاً یا کرداروں کو پیش کرتے ہوئے غیر جانبدار نہیں رہ پاتے ہیں کے برعکس وہ اپنی ذہنی پرتوں کو الٹا شروع کر دیتے ہیں۔ ان کے عقائد جس طرح کرداروں کو محسوس کرتے ہیں اسی کے زیر اثر وہ مکالمے تیار کرتے ہیں مثلاً ایک موقع پر اہم حسن فوج مخالف کے قریب پہنچ کر ان کے سردار کو طلب کرتے ہیں تاکہ اس سے صلح کی گفتگو کی جائے۔ لیکن انداز کلام یہ ہے۔

پہونچا جو ناریوں کے قریب نور کسبیر یا اشہب کی باگ رنگ کے ارشاد یوں کیا
انسر کہاں تمہارا ہے اے فوج اشقیاء لاؤ حضور نائب سلطان اوصیا

ہر چند پاس آئے گا پردل سے دور ہے

خیر اب بھی رفع شر ہو جہاں تک ضرور ہے

مرزا دبیر کے یہاں مکالموں کی جو خصوصیات ہیں ان پر گزشتہ صفحات میں خاصی بحث ہو چکی ہے

۱۔ مرغیہ ہائے مرزا دبیر جلد ۱ ص ۹۷ (اسے فکر و نظم آمد مضموں کا وقت ہے)

اور اس سلسلے میں مولانا شبلی کا نقل کردہ یہ مصرعہ ”فرمایا میں حسین علیہ السلام ہوں“ زیر بحث رہا۔ نیز خواجہ حسن قادری نے دبیر کے جس منفرد ادراک کا ذکر کیا اس پر بھی تفصیل سے بحث ہو چکی ہے۔ یہاں ایلٹ کا وہ قول محل نظر ہے جس میں اس شاعری کی تین آوازیں کا ذکر کیلئے پہلی آواز وہ ہے جس میں شاعر خود سے بات کرتا ہے دوسری آواز اس شاعر کی ہوتی ہے جو سامعین سے مخاطب ہوتا ہے تیسری آواز اس شاعر کی ہوتی ہے جب نظم میں باتیں کرنے والے ڈرامائی کردار تخلیق کرتا ہے گویا یہاں شاعر خود نہیں بلکہ کردار بولتا ہے۔ مکالمہ نگاری کے نقطہ نظر سے یہ تیسری آواز زیادہ اہم ہے لیکن دبیر کے مکالموں میں اس تیسری آواز کے مقابلے میں پہلی اور دوسری آواز زیادہ سنائی دیتی ہے جب کہ اردو شاعری میں پہلی آواز غزل کی آواز ہو سکتی ہے، دوسری آواز گوہم حالی اور قبائل کی نظموں میں سن سکتے ہیں تیسری آواز جیسا کہ ایلٹ کا قول ہے، ڈراموں میں سنائی دیتی ہے اور سہ اس بیانہ شاعر میں ہوتی ہے جس میں ڈرامے کا عنصر شامل ہو۔ زیر بحث مکالمے میں بظاہر دوسری آواز محسوس ہوتی ہے اس لیے کہ قائل ایک مجمع کو خطاب کر رہا ہے لیکن ذرا غور کیجیے تو یہ پہلی آواز ہے اس لیے کہ یہاں شاعر نے کردار کے بجائے اپنے جذبات کا اظہار کیلئے ہے۔ مکالمے کا یہ حصہ ”افسر کہاں تمھارا ہے اے فوج اشقیاء“ لاؤ حضور نائب سلطان اوصیا۔“ خاصا ڈرامائی ہے لیکن شاعر نے اس ڈرامائی صورت حال کو نبھانے کے بجائے اپنے ان جذبات کا اظہار کیا کہ حسین کے حوالین کی فوج اشقیاء پر تمل تھی حسین نائب سلطان اوصیا تھے اس صفت کے پیش نظر افسر فوج کی طلب ان کے حضور میں ہے۔ گویا شاعر بالواسطہ اپنے جذبات کا اظہار کر رہا، اس لیے مکالمے میں تیسری آواز پیدائہ ہوئی نتیجہ یہ کہ مکالمہ نہ صرف اقتضائے حال کے خلاف بلکہ غیر فطری بن گیا۔ دبیر کے مکالموں میں یہ غیر فطری اور خلاف واقعہ انداز اکثر و بیشتر نظر آتا ہے۔ ملاحظہ ہو۔ مدینے سے جناب صغرا کا قاصد آتا ہے قاصد کوئی انجان شخصیت ہے اس لیے جناب صغرا اس کو مکتوب الہیہ کی ساری پہچان بتا دیتی ہیں۔ قاصد وار دکر یا ہو کرام حسین سے اس طرح سوال کرتا ہے:

بہن ہے آپ کی زینب سسکینہ دختر ہے وطن میں بھی کوئی بیٹی علیل و ششدر ہے
حضور کا کوئی ننھا سالال اصغر ہے ہراول آپ کے لشکر کا حجر صفدر ہے

زہرا اور حبیب آپ کے مصاحب ہیں

جناب عون و محمد کے ماموں صاحب ہیں

اسی مکالمے کا غور سے مطالعہ کیجیے تو اس کی فضا حقیقی محسوس نہیں ہوتی۔ اس مکالمے کا ایک گہرا تعلق شاعر کے اپنے

احساس سے ہے۔ پھر بھی ابتدائی تین مصرعے اور ٹیپ میں قاصد نے جس پہچان کا حوالہ دیا ہے وہ ایسے امور ہیں جن کا واقعے سے تعلق قائم کیا جاسکتا ہے۔ چوں کہ واقعے کی نوعیت کے پیش جناب صخرہ مکتوب الیہ کی صرف وہی پہچان بنا سکتی تھیں جو حسین کی رفاہی سے قبل مکمل ہو چکی تھیں۔ لیکن ”ہر اول آپ کے لشکر کا حُرّ و صفد ہے“ یہ ایسا مکالمہ ہے جس کا تعلق مرثیہ شاعر کی اپنی حسیات اور اس کی معلومات سے ہے اس لیے صرف اس ایک مصرعے نے پورے مکالمے کی فضا کو مصنوعی بنا دیا ہے۔

ایک مرثیے میں بخون و محمد کا مکالمہ ملاحظہ ہو! پس منظر یہ ہے کہ امام حسین حضرت عباس کو علم دیتے ہیں بخون و محمد کو یہ ملال ہے کہ میں نصب نہیں کیوں ملا۔ اس واقعے کے پیش نظر عمر ابن سعد شمر کو بھیجتا ہے کہ جا کر ان دونوں کو حسین سے برگشتہ کر دے۔ اس مقصد کے لیے شمر ان دونوں کو لے کر دیتا ہے اس پر بخون و محمد کا جواب یہ ہے :-

ارشاد ذوالمنن سے اگر بہر امتیاز
پیدا ہوں سو ہزار زمیں لاکھ آسمان

اور ایسے لاکھ شہر ہیں ان کے درمیاں
ہستی بھی جاوداں ہو حکومت بھی جاوداں

لینے کا سلطنت کے نہ زہار نام لیں

ہم دونوں ایک دامن شبیر تھام لیں

دیکھے زرہ کی چشم نے ہم سے نہ صف شکن
گوش سیر نے بھی نہ سنے ہم سے تیغ زن

ہائے کہیں نہ خود نے بھی ہم سے صف شکن
سنیو کوئی گھڑی میں جو کچھ بولتا ہے رن

اقبال سے حسین علیہ السلام کے

ایسے لڑیں کہ قلعے ملیں روم و شام کے

عباس ابن شیر خدا مدظلہ
ماموں ہمارے صلّ علی مدظلہ

رایت کشائے فوج خدا مدظلہ
سایہ ہے جن کا بال ہما مدظلہ

ستر دو تن تمام زلمے میں نیک ہیں

عباس ان چنے ہوئے نیکوں میں ایک ہیں

مرثیوں میں بخون و محمد کی شخصیتوں کو جس انداز میں پیش کیا گیا ہے اس سے ان دونوں کرداروں کے درمیان کوئی وجہ امتیاز باقی نہیں ہے۔ عام طور سے ان دو کرداروں کے واسطے سے ایک عمل اور ایک مکالمے کو پیش کیا گیا ہے۔ اگرچہ گہری مماثلت کے سبب دو کرداروں کے درمیان اعمال و افکار میں یکسانیت کا ہونا امکانی

امر ہے لیکن مکالمے کے نقطہ نظر سے شخصی انفرادیت کا ہونا ضروری ہے اس لیے زیر نظر مکالمے میں چوں کہ قائل کا تعین ہی نہیں ہے لہذا سوال پیدا ہوتا ہے کہ یہاں حامل کلام کون ہے؟ شاعر کے یہاں اس صورت حال کا ذہنی پس منظر یہ ہو سکتا ہے کہ یوں دھند کی شخصیتوں میں اگر امتیاز کیا جاتا تو ایک کی دوسرے پر فضیلت لازم آتی جب کہ یہ کردار اپنی جگہ اتنے مکمل ہیں کہ ایک کی دوسرے پر فضیلت کا سوال کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا اس اعتقاد نے شاعر سے وہ مکالمہ نظم کرایا ہے جو کسی شاہد کے بجائے مذہبی جذبے کا ترجمان ہے۔ زبان و بیان نیز خیالات بھی کرداروں کی ذہنی مناسبت سے نہیں بلکہ عقیدے کی مناسبت سے پیش کیے گئے ہیں۔ پہلا بند ویر کے مبالغے کا نمونہ ہے لیکن یہ مبالغہ غیر شاعرانہ ہے۔ ایک موقع پر علی اکبر فوج مخالف کے سامنے زخروں سے

اتری مرے دادا کے لیے عرش سے شیر نازل مری دادی پہ ہوئی چادر تھپیر

اور ڈھے ہوئے ہے اب روا خواہر شبیر جس نے مجھے پالا ہے لب بد عزت و توقیر

کٹے کے مدینے کے جوانوں کا شرف ہوں

زینب کا غلام اور میں بانو کا خلف ہوں

سنئے ہو ادب تم بھی نہ زینب کا بھلانا برچھی میں مرا خون پھو کھی کو نہ دکھانا

ممکن ہو تو زینب سے مری موت چھپانا تازیت مجھے روئے گی وہ تم نہ رلانا

جب لوٹو سرکار ہیمیر کے خلف کی

لینا نہ ردا بنت شہنشاہ نجف کی

مرزا دبیر کا مذہبی حاشہ بہت شدید ہے۔ یہ حاشہ ان کی قوت ادراک پر غالب آجاتا ہے اور جب قوت ادراک کمزور ہو جاتی ہے تو شاعر واقعات و حالات کو اس طرح پیش نہیں کر سکتا جس طرح ان کو ظہور میں آنا چاہیے۔ اس کے برعکس وہ واقعات کو اپنے محسوسات میں ڈھال کر پیش کرتا ہے۔ یہ ایک بنیادی سبب ہے جس کی وجہ سے دبیر اکثر اپنے موضوع میں ناکام ہو جاتے ہیں مکالموں میں اس ناکامی کو زیادہ محسوس کیا جاسکتا ہے۔ حضرت علی اکبر کا زیر بحث مکالمہ میدان جنگ میں حریف مقابل کے روبرو نظم کیا گیا ہے یہاں علی اکبر کی سپاہیانہ اور شجاعانہ حیثیت کے پیش نظر مکالمے کا سارا آہنگ رزمیہ ہونا چاہیے تھا۔ لیکن دبیر اکثر اپنے کرداروں کو اپنے عقائد کی روشنی میں دیکھتے ہیں اس لیے مکالمے کے رزمیہ آہنگ کو پیش کرنے کے بجائے مجلسی آہنگ کو پیش کیا ہے۔ ملاحظہ ہو :-

سننے ہو ادب تم بھی نہ زینب کا بھلانا برہی میں مرا خون پھو بھی کو نہ دکھانا
 ممکن ہو تو زینب سے مری موت چھپانا تازلیست مجھے روئے گی وہ تم نہ رلانا
 اس مکالمے کا سارا ماحول اور اس کی فضا مجلسی، شاعری کے آداب اور فن کے تکنیکی تقاضوں سے اس کا کوئی تعلق نہیں ہے
 اور پرکھا گیا کہ دبیر واقعات کو اپنے محسوسات پر ڈھال کر پیش کرتے ہیں یعنی اہل بیت کی مذہبی حیثیت اور
 کر بلا میں ان کی بے کسی و مظلومی، یہ دو تصورات ان کے ذہن پر غالب ہوتے ہیں انھیں تصورات کے زیر اثر اور پر
 کا مکالمہ ناکام ہو گیا۔ سابقہ مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ دبیر کے محسوسات کے لیے مناسب ماحول یا تو بدینہ ہے یا وہ
 نسوانی مکالمے ہیں جن کے واسطے سے وہ گھریلو معاشرت کی عکاسی کرتے ہیں۔ دیگر موضوعات میں دبیر کی ناکامی کا
 سبب یہی ہے کہ ان کی شخصیت اتنی توانا نہ تھی کہ وہ اپنے محسوسات کی ان حدود کو توڑ کر باہر آجاتے۔ تاہم جہاں
 موضوعات ان کے محسوسات سے ہم آہنگ ہوتا ہے وہاں شاعری کا رنگ نکھر آتا ہے۔ ایک مکالمہ ملاحظہ ہو، ماحول یہ ہے
 کہ امام حسین کے تمام اعزاء شہید ہو چکے ہیں، امام حسین رزم کی تیاری کر رہے ہیں۔ حرم میں ایک تردد برپا ہے کہ آپ
 حسین کے بعد ان کی وارثی کون کرے گا۔ اس پر:-

شہ نے کہا کہ قطع کرو سب سے آسرا بندے کی وارثی کوئی بندہ کرے گا کیا
 وارث مرا بھی اور تمھارا بھی ہے خدا جس کو زوال ہے نہ تغیر ہے نہ فنا

بے فضل ذوالمنن کوئی طاقت نہیں ہمیں

اپنے ضرر کے دفع کی قدرت نہیں ہمیں

جو خود بلا میں ہو وہ بلا سے کسے بچائے بندے کو چاہیے کہ خدا ہی سے لو لگائے
 ممکن نہیں غلام پہ آقا نہ رحم کھائے بندہ خدا کو یاد رکھے اور وہ بھول جائے

جز کبر یا کسی سے تو ستل نہ چاہیے

غیر از خدا کسی پہ تو کل نہ چاہیے

مکالمے کی تعریف یہ ہے کہ قائل کی حیثیت اور اس کی شخصیت کو نمایاں کرنے میں مدد دے
 حسین کی شخصیت کے ساتھ ایک امام کا تصور بھی ہے جو حق کا داعی ہے اس حیثیت کے علاوہ پس منظر یہ ہے
 کہ آپ کے جملہ عزیز و اقارب شہید ہو چکے ہیں۔ تین دن کی بھوک پیاس ہے، حق ناشناس دشمنوں سے
 سامنے، موت کا یقین ہے۔ جس کے بعد حرم کی وارثی کرنے والا کوئی نہیں مظلومی و بے کسی کے ایسے موقع
 ۱۔ دفتر اتم جلا مرثیہ نمبر ۱ (پرچم ہے کس علم کا شاعر آفتاب کی)

پر انسان فطرّاً خدا کی طرف رجوع کرتا ہے۔ اس مکالمے نے جہاں اس صورت حال کو نمایاں کیا ہے وہاں اس نے امام حسین کی شخصیت اور ان کے اندرون کی کیفیات کو بھی واضح کر دیا ہے۔ یہاں ایک امام اور حق کے پاسدار کی حیثیت سے حسین کی شخصیت میں ایک ایسا بھرم ہے جو ہر جگہ ان کو دوسرے کرداروں سے ممیز کرتا ہے۔ شخصیت کا یہ بھرم ان کے مکالمے سے پوری طرح عیاں ہے۔ مزید یہ کہ مکالمہ کسی مخصوص سماج کا ترجمان نہیں بلکہ مرثیے میں یہ مقام ہے جو اس کو مقامی حدود سے نکال کر اس میں آفاقی رنگ پیدا کرتا ہے۔

اس کے علاوہ دبیر کی شاعری کا حقیقی رنگ ہاں کھلتا ہے جب ہنسوانی مکالمے نظم کرتے ہیں۔ اجزائے مرثیہ کی بحث میں دبیر کی اس خصوصیت کا ذکر ہو چکا ہے۔ اگرچہ ہنسوانی مکالموں کو پیش کرنا ایک دشوار عمل ہے اور ایک شاعر کے لیے آزمائش کا مقام ہے کہ وہ عورت کے مختلف نفسیاتی مراحل کا ادراک کرنے کے بعد اس کے جذبات و خیالات کی ترسیل کا فریضہ انجام دے سکے۔ ہنسوانی مزاج کا تلک اور زبان و بیان کا فرق اس فریضے کو اور مشکل بنا دیتا ہے۔ لیکن دبیر اس ترسیل کے فریضے میں نہایت درجہ کامیاب ہے۔ اس کے اسباب تو ان کے عہد اور ماحول میں ملتے ہیں یہاں ہم صرف اتنا کہہ سکتے ہیں کہ جتنے کامیاب ہنسوانی مرقعے دبستان لکھنؤ نے پیش کیے ہیں ان کی نظیر اردو شاعری میں نہیں ملتی۔ ملاحظہ ہو!

حسین حُر کی لاش خمیے میں لے کر آتے ہیں۔ جناب زینب عیون و محمد کی طرف دیکھتی ہیں۔ مطلب یہ ہے کہ یہ بدقت تمہ نے کیوں نہ کی۔ اس پر عیون و محمد رن کی اجازت پانے کے لیے حسین کے قدموں سر رکھ دیتے ہیں۔ وہ گر پڑے حسین کے قدموں پہ دوڑ کر پوچھا بہن نے بھائی سے کیوں ہے یہ چشم تر مطلب ہے کیا جو میری خوشامد ہے اس قدر بولیں کسی کے دل کی مجھ بھائی کیا خبر

پوچھو انھیں سے پاؤں پہ جو آنکھیں ملتی ہیں

میری صلاح و مشورے پر کیا یہ چلتے ہیں

شہ نے کہا سعید ازل ہیں یہ نیک خو ہے دوران گلوں کے بیان گلے کی بو

نصہ پکاری آ کے شہ دیں کے رو برو قربان جاؤں مصلحتاً ہے یہ گفتگو

دم بھرتے ہیں یہ ماں کا وہ دم ان کا بھرتی ہیں

شکوہ نہیں حضور سفارش یہ کرتی ہیں

عباس کو علم جو کیا آپ نے عطا
چپ چپ کچھ اس گھڑی سے ہٹ دونوں لقا
باہر نہ جانے ضرور کیا جھوٹا کھس
ان کو تو کچھ حیا ہے خورادی کو کچھ گلا

عباس کی طرح پہ کرم ان پہ کیجیے
ان کو علم دیا ہے رضا ان کو دیجیے

یہاں دو نسوانی کردار پیش کیے گئے ہیں جناب زینب اور فضہ۔ مکالمے نے ان دونوں کی شخصیت اور ان کے نفسیاتی عوامل کو علیحدہ علیحدہ اجاگر کیا ہے۔ عیون و محمد نے حسین کے قدموں پر رکھ دیا ہے۔ آپ زینب کے اس کا سبب پوچھتے ہیں لیکن صورت حال یہ ہے کہ ایک طرف تو جناب زینب کو بیٹوں سے شکایت ہے کہ انھوں نے میدان جنگ میں سبقت کیوں نہ کی۔ دوسری طرف یہ آرزو کہ ان کو رن کی اجازت مل جائے۔ تیسرے بھائی کا احترام۔ ان عوامل نے مل کر جو ذہنی کش مکش پیدا کی ہے اس کے اظہار میں شاعر نے محاکات سے کام لیا ہے۔ بولیں کسی کے دل کی مجھے بھائی کیا خبر؟ ذہنی و جذباتی واردات اور معاشرت کی کتنی جھلکیاں ہیں جو اس ایک مصرعے میں سمٹ آئی ہیں۔ اس مکالمے کی تخلیق میں جن عناصر نے کام کیا ہے ان میں بیٹوں سے ناراضگی، رن کی اجازت ملنے کی آرزو اور بھائی کا احترام، ان تینوں عناصر نے مل کر جو کیفیت پیدا کی ہے وہ صرف قاری کے احساس پر طاری ہو سکتی ہے۔ تریس اتنی مکمل ہے کہ قاری کا احساس بآسانی اس کیفیت کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ یہ کیفیت کچھ اور آگے بڑھتی ہے ”میری صلاح و مشورے پہ کیا یہ چلتے ہیں؟“ مہاراجا بھائی یہ فرمے داری عالمہ کر دیں کہ اپنے بیٹوں کو سمجھاؤ۔ اس صورت حال کے ازالے کا یہ کتابیہ نکتہ ہے۔ اس کے بعد فضہ کی ملازمانہ حیثیت پر غور کیجیے اور یہ مکالمہ پڑھیے ”قربان جاؤں مصلحتاً ہے یہ گفتگو؟“ اس مکالمے میں ”قربان جاؤں“ بڑا بلیغ ٹکڑا ہے جس نے فضہ کے کردار کی ساری پرتیں اٹھادیں ہیں۔ اس کردار کا یہ مکالمہ ملاحظہ ہو: ”شکوہ نہیں حضور سفارش یہ کرتی ہیں؟“ یہاں شاعر نے نفسیاتی کا بڑا نازک مرحلہ سر کیا ہے۔ یہ واقعہ ہے کہ ایک عورت کی نفسیات کو ایک عورت ہی زیادہ بہتر سمجھ پاتی ہے۔ حسین جناب زینب کی گفتگو کا مطلب سمجھ سکے لیکن فضہ نے اپنی نسوانی فطرت کے زیر اثر اس کا مل ادراک کر لیا۔ اس مکالمے کی خوبی یہ ہے کہ یہاں لفظ ”سفارش“ پر خود بخود زور پیدا ہو جاتا ہے۔ اسی کے ساتھ اس مکالمے میں لفظ ”مصلحتاً“ کی بلاغت بھی کھل جاتی ہے۔

ایک مرتبے میں امام حسین نے مدینے سے کوفے کی روانگی کا ارادہ کر لیا، گرمی کا موسم، عرب کا ریگستان بچوں کے ساتھ ان حالات میں سفر کرنا مناسب نہیں۔ امام حسین کو اس ارادے سے باز رکھنے کے لیے۔

حضرت سے کہا مادر عباس نے اس دم واری گئی اگر قصد ہے کوفے کا مصمم
جیسے گئے اب ویسے گئے بعد محرم دیکھو تو میں واری کہ ہے کیا گرمی کا عالم

رخصت کرو قاسم کو نہ ہم شکل نبی کو
صدقے گئی تم بھیج دو عباس علی کو

ام سلمیٰ بھی یہی رورو کے پکاریں کوفے کا تو جانا ہی مناسب ہیں واری
ضربت سر حیدر پہ لگی تھی وہیں کاری آخر وہی کوفہ ہے وہی خلق ہے ساری

بن جائے گا سب کام یہیں حق کی مدد سے
صدقے گئی تم جاؤ نہ نانا کی لحد سے

بلاغت کا تقاضا یہ ہے کہ جس کردار کی زبان جو مکالمہ ادا کرنا چاہئے اس کی حیثیت سن دل اور اس کی زبان و بیان کا پورا پورا لحاظ رکھا جائے۔ ان دونوں بندوں میں دبیر نے مکالمہ نگاری کی ان شرائط کا حق ادا کر کے کلام کو بلاغت کے اعلامیہ پر پہنچا دیا ہے۔ یہ ایک انفسیاتی نکتہ ہے کہ جب کسی شخص کو اس کے اہل ارادوں سے باز رکھنا ہوتا ہے تو اس کے ارادوں سے براہ راست مزاحم نہیں ہوتے۔ چوں کہ ایسی مزاحمت جو عام طور پر ناصحانہ ہوتی ہے، جذباتی رد عمل کو شدید بنا دیتی ہے۔ اس نکتے کے پیش نظر مادر عباس حسین سے یہ نہیں کہتیں کہ "کوفے کا تو جانا ہی مناسب نہیں" بلکہ یہ کہتی ہیں "جیسے گئے اب ویسے گئے بعد محرم"۔ یعنی جانا ہی ہے تو محرم کے بعد جانا تا کہ موسم تبدیل ہو جائے۔ بالفرض اتنا انتظار ممکن نہ ہو تو ضرع علی کو بھیج دو۔

رخصت کرو قاسم کو نہ ہم شکل نبی کو
صدقے گئی تم بھیج دو عباس علی کو

عباس علی اور قاسم و اکبر کی شخصیتیں اور ام البنین سے ان کے رشتے کی نوعیت اگر ذہن میں ہو تو اس کالم کی بلاغت سمجھ میں آسکتی ہے۔ امام حسین کے ذہن کو یہاں تک ہموار کرنے کے بعد اب یہ مرحلہ اتنا آسان ہو گیا ہے کہ حسین کو کوفے کے سفر سے باز رکھنے کی کوشش براہ راست کی جاسکتی ہے یہ کوشش مادر عباس کی زبان سے نہیں بلکہ ام سلمیٰ کی زبان سے ہوتی ہے جو بلاغت کا ایک اہم نکتہ ہے اور جسے کلام کو ارتقا کے ایک دوسرے درجے پر پہنچا دیا ہے مختصر یہ کہ دبیر نے یہاں واقعے کی جزئیات اور زبان و بیان کو رطوبت و خشک اسلوبی نہ بھانپا ہے اور مکالمے کو بلاغت کے اعلامیہ پر پہنچا دیا ہے۔

ایک موقع پر مدینے میں شہادت حسین کی خبر آتی ہے جناب صفرا جو اپنی علالت کے باعث مدینے ہی میں رہ گئی تھیں ان کے پاس عورتیں تعزیت کے لیے آتی ہیں۔ اور اس طرح کام کرتی ہیں۔

ہے جائے رحم حالت صفرا بی بیو رکھتی تھی وصل شاہ کی حسرت وہ نیک خو
ہم پوچھتے تھے یوں جو کبھی اس کے حال کو کل کی بہ نسبت آج تو صفرا تم اچھی ہو

صحت تمہارے چہرے سے اب آشکار ہے

بی بی نہ ہول کھاؤ یوں ہی سا بن جا رہے

سُن کے یہ بات دیدہ و دل سے بہا کے خوں کہتی تھی ہم بھوں سے میں کیا خاک اچھی ہوں
ہر دم تپ جدائی شبیر ہے فزوں پانور گڑ گڑ کے خدا جانے کب ملوں

بے چین ہوں فراقِ شہِ مشرقین سے

اچھی تو ہوں گی جب کہ ملوں گی حسین سے

کہتے تھے ہم مریض کی سن سن کے گفتگو ہوئیں گے خیریت سے وہاں شاہ نیک خو
وہ دن بھی حق دکھائے گا صفرا نہ تم کڑھو کڑھ کڑھ کے ناحق ان کے لیے جان دیتی ہو

ایسا ہی چین وال شہِ والا نے پایا ہے

جو گھر بھی اپنا سبب نبی نے بھلایا ہے

ایک دوسرے موقع پر جناب صفرا کا مکالمہ ملاحظہ ہوا حسین مدینے سے روانہ ہو رہے ہیں سفر کی تیاری میں مصروف ہیں لیکن جناب صفرا بیمار ہیں اس لیے وہ اس سفر میں شریک نہیں ہو سکتیں لیکن وہ شرکتِ سفر پر مصر ہیں۔

بہنوں کو والدہ کو مبارک عساریاں معراج سمجھوں گی میں بٹھا دو گے تم جہاں

تکیہ عصا بچھونا میں سب چھوڑوں گی یہاں پھر اور کیا ہے کچھ نہیں، مٹھی بھراستخوان

مشکل سفر کی کہنے پہ آسان ہوئے گی

بیمار رستوں پہ قسربان ہوئے گی

صفرا پکاری ہائے مقدر دہائی ہے دنیا میں کیا بھی کو انوکھی تپ آئی ہے

تپ ہے تو خیر تپ کی دولہے ٹھنڈائی ہے ہے ہے مرے بخار کا درماں جدائی ہے

بیمار کی خبر نہیں ماں باپ لیتے ہیں
تپ آتی ہے تو بیٹیوں کو چھوڑ دیتے ہیں

لوگو! یہی سہی مری غربت پہ رحم کھاؤ بیمار خود پڑی ہوں خطا میری بخشواؤ
لہذا اس قصور کی تعزیر سے بچاؤ حضرت کو دو قسم نہ صغرا کو چھوڑ جاؤ

یہ جان لو جو گھر میں رہی ہیں تو مر گئی
اور اونٹ پر چڑھی تو وہیں تپ اُتر گئی

جناب صغرا کا یہ مکالمہ ان کے دلی جذبات اور ماں باپ کی جدائی پر ان کے اضطراب کی ایک کامیاب تصویر
ہے جناب صغرا پر ایک اضطرابی کیفیت طاری ہے اور وہ طرح طرح سے اپنے خیالات کا اظہار کر رہی
ہیں اور چاہتی ہیں کہ کسی طرح وہ بھی سفر میں شریک ہو جائیں۔ پہلے تو وہ کہتی ہیں کہ مجھے عماری نہ دو،
کسی بھی جگہ بٹھاؤ مجھے اپنا بستر اور تکیہ بھی نہ چاہیے۔ جب اس منت و زاری سے بھی کام نہ چلا تو ان
کی گفتگو میں طنز اور غصہ شامل ہو جاتا ہے جس کی انتہا یہ ہے :

بیمار کی خبر نہیں ماں باپ لیتے ہیں
تپ آتی ہے تو بیٹیوں کو چھوڑ دیتے ہیں

جب یہ طنز بھی کارگر نہ ہوا تو دوسرا رخ اختیار کرتی ہیں کہ چلو میں خود ہی بیمار ہوئی ہوں یہی سہی اب اس
خطا کو بخشواؤ ورنہ میں گھر رہی تو جان لو بس مر ہی گئی۔ یہاں جناب صغرا کے جذبات میں جو ارتقائی کیفیت
پائی جاتی ہے وہ ان کے مکالمے کا ایک اہم ترین نفسیاتی عنصر ہے۔ اس کے علاوہ زبان و بیان میں جو
سادگی، سلاست اور فصاحت ہے اس نے کلام کو سہل و ممتنع کے قریب کر دیا ہے۔

ان مثالوں سے ثابت ہوتا ہے کہ مرزا دبیر مکالمہ نگاری میں وہیں کامیاب ہیں جہاں وہ نسوانی مکالمے
نظم کرتے ہیں۔ اس کے ماسواوہ مکالموں کو اس طرح پیش نہیں کرتے جس طرح کرداروں کی حیثیت
کا تقاضا ہے۔ اس کے برعکس ان کے مکالمے خود شاعر کے محسوسات سے ہم آہنگ ہوتے ہیں
یہ کلام کا بہت بڑا نقص ہے اور شاعر کی ناکامی فن کی دلیل ہے۔ تاہم نسوانی مکالمے دبیر کی شاعری
کا ایک اہم اور قابل توجہ عنصر ہے یہاں دبیر کی زبان میں سادگی، فصاحت اور تاخیر بیان میں
بلاغت، اقتضائے حال اور محاکات، غرض اچھی شاعری کے جملہ لوازم موجود ہوتے ہیں۔ دبیر کی

اس خصوصیت پر اگر ریختی کا اثر کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔ دبیر کے شعری مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ وہ اپنے وقت کی تحریکات سے پوری طرح متاثر تھے۔ انھوں نے اس ماحول میں آنکھ کھولی جس نے ریختی کو ادبی صنف سخن کا درجہ دیا۔ جرأت، انشا اور رنگین اور جان صاحب نے اس کو فروغ بخشا۔ عورت سوسائٹی کے ذہن پر سوار تھی۔ عورت مرد کے درمیان نہ کامل دوری تھی نہ قربت پر عورت اگر گھر کی معاشرت میں قید تھی تو محفلوں میں موجود بھی تھی۔ میلوں ٹھیلوں اور پبلک مقامات پر صاف پردہ تھا نہ بے پردگی۔ اس نیم کیفیت نے جس جنسی ہیجان کو برپا کیا تھا ریختی اس کے اظہار کا وسیلہ تھی۔ دبیر کی حیات کا مطالعہ کیجیے تو وہ کسی توانا شخصیت کے مالک نہ تھے۔ اسی لیے وہ پوری طرح اپنے ماحول کی گرفت میں تھے۔ گزشتہ صفحات میں یہ بات بالفاظ دیگر کہی جا چکی ہے کہ تشکیل جدید کے بعد مرثیہ اپنے عہد کے جملہ ادبی رجحانات کی ایک ترکیبی ہیئت بن گیا تھا۔ ریختی بھی اس عہد کا ایک رجحان تھی۔ یہ رجحان غزل میں تو ابتداء میں ظاہر ہوا لیکن مرثیوں میں اس نے خانگی طرز معاشرت اور نسوانی انداز کلام کی عکاسی کی یہاں یہ دعویٰ بے جا نہ ہوگا کہ اردو مرثیوں میں لکھنوی معاشرت کی ترجحانی نسوانی کرداروں اور مکالموں ہی کے ذریعے ہوتی ہے۔ دبیر کے یہاں اس کی مثالیں وافر تعداد میں ملتے ہیں یہاں ہم نے صرف چند مثالوں پر اکتفا کیا ہے وہ اس لیے کہ اب تک دبیر کے کلام سے جو بحث ہوتی رہی ہے وہاں سلسلہ کلام کی نسبت سے ایسی مثالیں سامنے آتی رہی ہیں اور دبیر کی اس خصوصیت پر ضمناً اشارے بھی دیے جاتے رہے ہیں۔ آخر میں وہ قول دہرانا ہے جو رثائیت کی بحث میں آچکا ہے۔ یعنی دبیر کے یہاں اعلا شاعری کے نمونے معقول تعداد میں ملتے ہیں لیکن ان کا تعلق عام طور پر یا تو نسوانی مکالموں سے ہے یا رثائیت سے۔

منظر نگاری

منظر نگاری جدید مرثیے کا ایک خاص جنس ہے اور مرثیہ نگاروں نے اس پر بڑا زور طبعیت صرف کیا ہے اگرچہ یہ بھی حقیقت ہے کہ مرثیہ نگاروں کا اصل مقصد منظر نگاری کبھی نہیں رہا اور نہ وہ کسی منظر کی مرقع کشی کرنا چاہتے تھے اگر ایسا ہوتا تو مرثیوں میں ان تمام مناظر کی عکاسی ہو سکتی تھی جو فطرت نے زمین و آسمان کے درمیان پھیلا دیے ہیں جب کہ مرثیوں میں طلوعِ سور، گرمی کی حدت اور رات کی تاریکی جیسے گنے چنے موضوعات پائے جاتے ہیں۔ اس تحدید کی وجہ یہ ہے کہ مرثیہ نگاروں نے اپنے موضوع کی مناسبت سے فطرت کو بطور پس منظر استعمال کیا ہے۔ مرثیہ ہی نہیں بلکہ پوری اردو شاعری کا یہی حال رہا ہے چنانچہ رام بابو سکسینہ لکھتے ہیں:-

شعرا نے مشرق کے یہاں مناظر قدرت کا بیان اظہار جذبات کے لیے وہی کام دیتا ہے جو تصویر کے واسطے اس کا بیک گراؤنڈ یعنی بالذات اس کی کوئی اہمیت نہیں ہوتی صرف تصویر کو ابھارنے کے کام آتا ہے ہمارے شاعروں کا اصل مقصد کسی جذبے یا تخیل کا اظہار ہوتا ہے اور کسی منظر کو بطور تمثیل یا تشبیہ ضمناً پیش کر دیتے ہیں۔

عبدالسلام ندوی نے بھی لگ بھگ ایسے ہی خیالات کا اظہار کیا ہے۔ ان کا قول ہے:-
قرب و متوسلین بلکہ متاخرین کے زمانے تک مناظر قدرت نے کوئی مستقل حیثیت پیدا نہیں کی تھی بلکہ قصائد کی تشبیہوں اور مثنویوں اور مرثیوں میں واقعات کے سلسلے میں بہار و خزاں کوہ و دریا اور صبح و شام کا جہاں ذکر آ جاتا وہاں ان کے مناظر بھی دکھائے جاتے تھے۔

ان دونوں حوالوں کا ماحصل یہی ہے کہ اردو میں منظر نگاری محدود تھی مرثیہ میں یہ منظر نگاری اور زیادہ محدود ہے۔ یہاں طلوعِ سور ہی ایک خصوصی منظر ہے۔ تاہم یہ وہ صبحِ عاشور ہے جب کہ آفتاب قبلِ حسین کا پیغام لے کر آیا تھا۔ غالباً اسی لیے مرثیہ نگاروں کا مقصد صبحِ حسن اور اس کی دکھتی کو نظم کرنا

نہیں تھا بلکہ یہ وہ تمہید تھی جس کے سہارے خیام اہل بیت اور شکر اعدا کی وہ کیفیت بیان کی گئی جس کا تعلق جنگ کی تیاری سے ہے جس کے بعد شاعر بتدریج شہادت کے بیان پر آتا ہے۔
 شعوری طور پر منظر نگاری جدید مرثیے کا چہرہ ہے۔ اس چہرے کے لیے بہترین موضوع صبح عاشور ہی ہو سکتی تھی۔ اس شعوری التزام کے بعد جو کچھ منظر نگاری ملتی ہے وہ تمام تر تخیل کی پیداوار ہے جس کا اصلیت سے کوئی تعلق نہیں اگرچہ اس سے بھی انکار نہیں کہ شاعری تخیل کے بغیر ناممکن ہے۔ اس سلسلے میں مسعود حسن رضوی ادیب لکھتے ہیں:-

منظر نگاری کا کمال بالعموم یہ سمجھا جاتا ہے کہ منظر کی لفظی تصویر اصل سے اس قدر مطابق ہو کہ تصویر اصل کا لطف حاصل ہو لیکن حقیقت میں مناظر کی تصویریں کو بالکل اصل کے مطابق کر دکھانا شاعری کا کمال نہیں ہے بلکہ شاعر اپنی قوت تخیل سے قدرتی منظروں میں ایسا تغیر کرتا ہے کہ منظر بالکل فطری نہیں رہتا مگر خدای فطرت بھی نہیں معلوم ہوتا۔

منظر نگاری کی یہ تعریف غالباً اردو مرثیوں کے پیش نظر بیان کی گئی ہے چونکہ اردو مرثیوں میں عام طور پر وہی منظر نگاری ملتی ہے جس کا تمام تر تعلق تخیل سے ہے حالانکہ شاعری میں تخیل کی اہمیت کے باوجود منظر نگاری میں تخیل صرف بقدر شعر مونا چاہیے نہ کہ بقدر بیان یہاں شاعر کا تخیل اس مشاہدے سے بے نیاز نہیں ہونا چاہیے جو کسی قدرتی منظر سے حاصل ہو سکتا ہے۔

دبیر کے یہاں منظر نگاری کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ ان کے مناظر زیادہ تر تخیل کی پیداوار ہیں یہاں دبیر نے بڑے عجیب و غریب ستاروں، تشبیہوں اور تخیلوں سے کام لیا ہے اور اپنے طلسم خیال سے قاری کو مسحور کرنے کی کوشش کی ہے۔ ملاحظہ ہو:-

نکلا افق سے عابد روشن ضمیر صبح محراب آسماں ہوئی جہلوہ پذیر صبح
 کھولا سپیدی نے جو مصلائے پیر صبح پھر سجدہ گاہ میں گیا مہر منیر صبح

کرتے تھے سب غروب کا سجدہ و دود کو

سیارے ہفت عصبونے تھے سجود کو

یوسف غزلت چاہ سیاہ ناگہاں ہوا یعنی غروب ماہ تجلی نشاں ہوا

یونس دہان ماہی شب سے عیاں ہوا یعنی طلوع نیر مشرق ستاں ہوا

فرعون حق سے معرکہ آرا تھا آفتاب

دن تھا کلیم اور ید بیضا تھا آفتاب

تھی صبح یا فلک کا وہ جیب دریدہ تھا یا چہرہ مسیح کا رنگ پریدہ تھا

خورشید تھا کہ صبح کا اشک چکیدہ تھا یا فاطمہ کا نالہ گردوں رسیدہ تھا

کہیے نہ مہر صبح کے سینے پہ داغ تھا

امید اہل بیت کا گھر بے چراغ تھا

روز سفید یوسف آفاق شب نقاب مغرب کی چاہ میں جو تھا افتادہ زیر آب

سقائے آسمان نے لیا دلو آفتاب اور ریشماں شعاع کی باندھی باب تاب

یوسف کو دلو مہر میں بٹھا کے چاہ سے

کھینچا شعاع شرق میں مغرب کی راہ سے

سایہ جہاں جہاں تھا وہاں نور ہو گیا پھر مشک شب جہاں سے کافور ہو گیا

گویا کہ زنگ آئینے سے دور ہو گیا باطل رسالہ شب دیجور ہو گیا

کیا پختہ روشنائی تھی قدرت کے ضامے میں

مضمون تھا آفتاب کا فزوں کے نامے میں

اس منظر نگاری کے پیش نظر گمان ہوتا ہے کہ شاعر نے اس موضوع کو اپنے ذاتی مقاصد کے لیے استعمال کیا ہے

اور یہ مقاصد ہیں تخیلات اور مضامین کا زبرد کھانا۔ ان بندوں کے شاعر کی اپنی علمیت اور اس کے لفظی آہنگ کا

تو پتہ چلتا ہے لیکن صبح کا منظر کہیں نہیں کھلتا۔ شاعر نے طلوع صبح کے اس منظر پر اپنے خیالات کا عکس ڈال کر

منظر کی فطرت اور اس کی آفاقیت کو اتنا محدود اور مصنوعی بنا دیا ہے کہ یہ اب وہ مخصوص بحر ہو کر رہ گئی ہے جو

صرف خیام اہل بیت میں طلوع ہو رہی تھی

خورشید تھا کہ صبح کا اشک چکیدہ تھا یا فاطمہ کا نالہ گردوں رسیدہ تھا

کہیے نہ مہر صبح کے سینے پہ داغ تھا

امید اہل بیت کا گھر بے چراغ تھا

یہاں شاعر نے اس بحر کا منظر پیش کیا ہے جو صرف اس کے محسوسات پر طلوع ہو رہی تھی تاہم ہمیں یہ بھی ذرا متوجہ نہیں کر دینا چاہیے کہ یہ بحر صرف ایک پس منظر ہے جو یہاں اپنے موضوع شہادت سے پوری طرح ہم آہنگ بھی ہے۔ اس توجہ سے قطع نظر زیر بحث بندوں میں صرف شاعر کی خیال آرائی کا منظر کھلتا ہے شاعر نے ایسے عجیب غریب استعارے اور مضامین ایجاد کیے ہیں کہ ذہن فوری طور پر معنی کے ادراک سے بھی قاصر رہتا ہے۔ کچھ یہ بھی ہے کہ دبیر کے مزاج کو فطرت نگاری کے موضوع سے کوئی ربط نہ تھا یہ تو صرف ایک روایت کی پیروی تھی جس کے واسطے سے انھوں نے لکھنوی مذاق شعر کی داد دی ہے۔ ملاحظہ ہو:-

جب ماہ نے نوافل شب کو ادا کیا اور قبہ مغرب میں ذکر خدا کیا
 باہم صف نجوم نے بھی اقتدا کیا مجمع نمازیان سحر نے سوا کیا
 پڑھنے کو فرض طاعت رب غیور کے
 خورشید نے وضو کیا چشمے سے نور کے

کھولا کلید مہر نے جب قفل باب صبح صندوق آسماں نے نکالی کتاب صبح
 سب کا بدر نویس ہوا آفتاب صبح لکھے لگا عطار دگردوں حساب صبح
 ابری صبح دھوکے تمام آب و تاب سے
 عیسیٰ کو دی کہ خشک کرے آفتاب سے

گل گوشت شفق جو ملا حور صبح نے اسپند مشک شب کو کیا نور صبح نے
 گرمی دکھائی روشنی طور صبح نے ٹھنڈے چراغ کر دے کا نور صبح نے
 سیلی شب کے حسن کی دولت جوت گئی
 افشاں حبیب سے نجم درخشاں کی چھٹ گئی

پیدا ہوا سپیدہ طلعت نشان صبح سلطان صبح نے کیا قصداذان صبح
 باندھا عمامہ نور کا پہن اکٹان صبح چرخ چہارمی پہ گیا خطبہ خوان صبح
 منہ سب کے سوئے قبلہ امید ہو گئے
 سرگرم سجدہ عیسیٰ و خورشید ہو گئے

آیا عروج پر شہ گیتی نشانِ مہر لی روز نے پناہ بزمِ نشانِ مہر
پرچم کشاں ہوا علمِ درفشِ نشانِ مہر اور لشکرِ شعاع نے تانی سنانِ مہر

نیزہ کرن کا دیدہ گردوں میں ڈال کے
مغرب میں پھینکی رات کی پستی نکال کے

سلطانِ صبح نے رخِ آفاقِ فوق کیا واں رنگِ فوق کیا یہاں خونِ شفق کیا
اور روز نے قر کو الٹ کر مرق کیا باطل کو باطل اس نے کیا حق کو حق کیا
خورشیدِ صبح کا کل دستار ہو گیا

پھر تار تار جیبِ شب تار ہو گیا

ذروں میں نورِ مہر در آیا قمرِ قمر لوٹا سحر نے معدنِ شبنم گہر گہر
بڑھ کر نقیبِ نور پکارا سحرِ سحر فرماںِ نجوم و بدر کو پہونچا بدر بدر

برقع جو اٹھ گیا تھا رخِ آفتاب کا

پردہ تھا ناشِ صبحِ ملمعِ نقاب کا

دیکھا جو حسنِ خامہِ خورشید پر ضیا شخرف نے شفق کو سہر دست حل کیا
فزاں قضا نے منشی تقدیر کو دیا تحریر کر موانقِ ارشاد کبریا

یہ آخری سپاہِ حسینی کا اوج ہے

تا ظہرِ حسین نہ لشکر نہ فوج ہے

وہ نور وہ سپیدہ صبحِ اجل نما وہ نعرہ اذان و اقامت ہر ایک جا

ریتی پہ اتقیا تھے ترائی میں اشقیا فکر و صنو میں شاہِ جدا اور حرمِ جدا

پانی کے لانے سے جو تھا معذور آفتاب

حاضر تھا آفتاب لے دور آفتاب

صبح کی منظر کشی کے سلسلے میں یہ دبیر کا نائنڈہ کلام ہے۔ جہاں انھوں نے بہت کچھ سلاست پسندی سے
کام لیا ہے اس سلاست پسندی کا سبب یہ ہے کہ یہ پوری منظر کشی مشاہدے کے بجائے جذبات کے سہارے
کی گئی ہے۔ شروع سے آخر تک بند پڑھتے چلے جائیے شعری جذبے کی ایک رو دوڑتی ہوئی محسوس

ہوتی ہے معلوم ہوتا ہے شاعر کی طبیعت شعر گوئی پر آمادہ ہے، خیالات کی آمد ہے، لفظوں کا ایک سیل رواں ہے جس نے بیان کی دل کشی صنعتوں کے بے محابا استعمال اور معنی کی بلاغت سے ایک چین زار قائم کیا ہے جو دماغ کے لیے سامان لذت ہے۔ زبان و بیان کے اس فن کارانہ حسن کے علاوہ اگر اس منظر کشی کا جائزہ لیں تو اس میں اگرچہ صبح کے آثار پائے جاتے ہیں۔ چاند کا اجالا ہلکا ہونا، ستاروں کا چھپنا، اذان و اقامت کا غلغلہ، سورج کا طلوع، شعاعوں کا فروغ، فزوں میں چمک، صبح کی جملہ خصوصیات موجود ہیں اس کے باوجود ان بندوں میں صبح کی کیفیت کم اور تخیل کا اثر زیادہ جھلکتا ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ یہ بحر فطرت کے پروں سے نہیں بلکہ شاعر کے ذہن سے طلوع کر رہی ہے منظر کشی میں جو ایک بتدریج ارتقا اور تسلسل ہونا چاہیے اس کے بجائے ہر بند غزل کے شعر کی طرح منفرد حیثیت رکھتا ہے۔ شاعر کا تخیل کسی ارتقا کو پیش کرتے کے بجائے ایک محدود دائرے میں مختلف انداز سے گردش کر رہا ہے لیکن مضمون آفرینی کے فن کارانہ انداز سے دائرے کا محدود رقبہ واضح نہیں ہونے دیتا۔ آخر میں شاعر نے اس منظر کو اپنے موضوع شہادت سے ہم آہنگ بھی کر دیا ہے۔ یہ ٹیپ ملاحظہ ہو۔

یہ آخری سپاہ حسینی کا اوج ہے

تا ظہر نہ حسین نہ لشکر نہ فوج ہے

لیکن دبیر اگر فن کے تکنیکی تقاضوں سے واقف ہوتے تو اس ٹیپ کے ساتھ گریز پر آجاتے مگر وہ اس کے بعد پھر طلوع سحر کے منظر پر آجاتے ہیں۔

وہ نور وہ سپیدہ صبح اجل نما وہ نعرہ اذان و اقامت ہر ایک جا

گو یاد ہیر کے تخیل کو جیسے جیسے مضامین ملتے جاتے ہیں بغیر کسی ترتیب کے وہ ان کو نظم کرتے جاتے ہیں بلکہ ایک ہی مضمون کو بار بار دہراتے بھی ہیں اگرچہ نئے ڈھنگ سے۔ تنقیدی نقطہ نظر سے ایسے بیانات اس وقت زیادہ پر تاثیر لگتے ہیں جب وہ دو تین بندوں سے زیادہ نہ ہوں چوں کہ یہاں تکرار کا امکان کم ہوتا ہے۔ آگے ملاحظہ ہو۔

وہ سرد ہوا وہ سحر قتل کا سامان

دل کھینچتا تھا زمرہ مرغ خوشالیاں

وہ روشنی صبح وہ جنگ وہ بیاباں

شاخوں پر درختوں کی ہر اک برگ تھاجنبا

خورشید کی وہ جلوہ گری اوج سہاسے

اور خمیوں میں بجھنا وہ چراغوں کا ہوا سے

سورج کی کرن سبزہ صحرایہ جو آئی
جو فرش زمرہ تھا ہوا فرش طلائی

مرغان سحر کر رہے تھے نغمہ سرائی
اور فاطمہ دیتی تھی محمد کی دہائی

آہ دل زہرانے جگہ قلب میں کی تھی

خورشید کے خرمن میں بھی اک آگ لگی تھی

خورشید کے پر قوت وہ ذروں کا چمکنا
وہ نور کی مے مہر کے سانپ سے چمکنا

ادریچے میں شبیر کی بہنوں کا بلکنا
سر خاک پہ ہر مرتبہ روروں کے پٹکنا

عالم یہ تھا اس دن حرم خاک نشین پر

تسبیح گرے ٹوٹ کے جس طرح زمیں پر

خط کشیدہ مصرعوں میں جو صبح کا منظر پیش کیا گیا ہے اس میں بہت کچھ اصلیت کا رنگ جھلکتا ہے۔ اس کے علاوہ جیسا کہ اوپر کہا گیا کہ مرثیوں میں طلوع سحر کی اہمیت یہ ہے کہ یہ بحر یوم عاشور میں قتل حسین کے پس منظر کا کام کرتی ہے چنانچہ زیر نظر بندوں کا اس نقطہ نظر سے مطالعہ کیا جائے تو یہاں شاعر نے نہ صرف صبح عاشور کی کیفیت بیان کر دی ہے بلکہ خیام حسین کی جو حالت ہے اس کا پس منظر بھی پیش کر دیا ہے۔ اس طرح یہ صبح عاشور مرثیے کے موضوع سے ہم آہنگ ہو گئی ہے۔ سابقہ مثالوں میں جہاں دبیر کا لفظی آہنگ بلند اور پر شکوہ ہے اس کے مقابل یہاں لہجے کا دھماکین سلگتا ہوا آہنگ دبیر کے حزن پر موضوع کی خصوصیت ہے کہ یہاں وہ خاصے کا میاب رہتے ہیں۔ ایک جگہ دوبہر کی گرمی کا منظر ملاحظہ ہو۔

لکھتے ہیں صاحبانِ قوارخ بیشتر
جس سال نام شد پہ پڑا قرعہ سفر

تھی اس برس یہ شدت گرما کہ اندر
مثل چنار آگ سے جلتا تھا ہر شجر

جائے غبار ریگ سے شعلے بلند تھے

نجر زمین گرم تھی ذرے سپند تھے

مثل تنور گرم تھا پانی میں ہر حساب
ہوتی تھیں سیخ موج پر غابیاں کباب

گلخن صدف تھے دانہ بریاں درخوش آب
آتش سے اپنی لعل بچشاں تھا آب آب

یہ دھوپ تھی کہ دانے کا بچنا محال تھا
وانہ بچا بھی جلنے سے تو خال خال تھا

دیر کی خصوصیات کے تعلق سے سابق میں یہ بات کہی گئی ہے کہ دیر اپنے خیالات و جذبات میں انتہا پسند واقع ہوئے ہیں یہ انتہا پسندی ان کی وہ نفسی کیفیت ہے جس کے زیر اثر وہ کسی واقعے کے بیان میں اس کی انتہائی کیفیت کو پیش کرتے ہیں جس کے آگے کوئی ترقی ممکن نہ ہو۔ یہ انتہا پسندی دیر کے معقولات کا اثر بھی ہو سکتی ہے۔ کربلا میں اہل بیت کی پیاس مظلومی کی وہ کیفیت ہے جس کی مثال نہیں مثالیت کے اس تناظر میں دیر نے گرمی کا وہ منظر پیش کیا ہے جسے مبالغے کی انتہا سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ ورنہ ان دونوں بندوں کے مطالعے میں یہ احساس نہیں ہوتا کہ شاعر کسی منظر کو پیش کرنا چاہتا ہے۔ وہ تو صرف اہل بیت کی پیاس کے تناظر میں گرمی کی اس انتہائی کیفیت کو بیان کرنا چاہتا ہے جو ہمارے مذہبی تصورات کا ساتھ دیتی ہے۔

ایک اور منظر علامہ ہوجہاں راہ کی دشواری اور رات کی تاریکی کا سماں دکھایا ہے۔
وہ صبح سے پردیسیوں کا دھوپ میں آنا وہ رات کا وقت اور وہ منزل کا نہ پانا
گھوڑوں کا شب تار میں ٹھوکریں کھانا اور سبط نبی کا یہ غریبی سے سنانا

اس راستے میں بارگراں دوش یہ سر ہے

اے موت بتا مرقہ شبیر کدھسر ہے

تھی بچوں نے محفل میں جہاد دھوم مچائی اس رات کی دہشت سے سکینہ کو تپائی
رستہ نہ شتر بالوں کو دیتا تھا دکھائی سب بی بیوں کہتی تھیں دہائی ہے دہائی

آغوش سے ماں کے نہ جدا ہوتے تھے بچے

ماں نادر علی پڑھتی تھی اور روتے تھے بچے

تاریکی شب وہ تھی کہ العظمت للشد گم ہو گیا خود چرخ پہ مشعل کو لیے ماہ

اور مدد زابد ہول سے اس رات کے کوتاہ رستے میں اندھیرا تھا مثال دل گمراہ

آتی تھی نظر ایک کی صورت نہ کسی کو

رستہ نہ ملا قافلہ آل نبی کو

یہاں دبیر نے پہلے بند کے ابتدائی مصرعوں میں بہت کچھ اصلیت سے کام لیا ہے اور اس بات کی کوشش کی ہے کہ منظر کو اصل کے مطابق پیش کیا جائے۔ اسی کے ساتھ راہ کی دشواری اور رات کی تاریکی سے مسافروں پر جو کیفیت طاری ہے اس کی ترسیل میں بھی وہ خاصے کامیاب ہیں لیکن اس کے بعد جب وہ تاریکی کا منظر پیش کرنے پر آتے ہیں تو وہی اپنے مضمون کی ہوا باز دھتے ہیں۔ تاریکی کا یہ وہ منظر ہے جس کا اصلیت سے کوئی تعلق نہیں

ان مثالوں کے پیش نظریہ کہنا دشوار ہے کہ دبیر منظر نگاری میں کامیاب ہیں بلکہ حقیقت یہ ہے کہ ان کے یہاں وہ منظر نگاری ملتی ہی نہیں جس کا تعلق فطرت کی مرقع کشی سے ہے۔ فطرت کے نام پر جو کچھ ان کے یہاں ملتا ہے وہ طلوع سحر کا منظر ہے جس پر تخیل کا رنگ چڑھا ہوا ہے نتیجہ یہ کہ سحر کسی مشاہدے کا ساتھ نہیں دیتی۔ یہ سحر تو شاعر کی علمیت کی پیداوار ہے۔ دبیر اپنی علمیت کے سہارے الفاظ کی سبیل لگاتے ہیں، نادر تشبیہیں اور تمثیلیں ڈھونڈ کر لاتے ہیں اور بیان کا ایسا آہنگ قائم کرتے ہیں کہ قاری کا ذہن مرعوب ہو جاتا ہے۔ اس پر بھی ان کا بیان مسلسل نہیں ہوتا۔ دبیر کے اکثر حامی اسے ان کی خوبی قرار دیتے ہیں اور اس عدم تسلسل کو متعدد مطلعوں سے تعبیر کرتے ہیں لیکن توجہ طلب امر یہ ہے کہ دبیر کے چہروں میں ہر مطلع مطلع آغاز ہوتا ہے۔ بیا نیہ شاعری میں ایک سے زیادہ مطلعے اس بات کا ثبوت ہیں کہ بیان مسلسل اور ارتقا پذیر نہیں ہے اور ظاہر ہے اسے خوبی کا نام نہیں دیا جاسکتا۔ دبیر کے یہاں منظر نگاری کا مجموعی انداز یہی ہے۔ الا و شاذ ایسی مثالوں کے جہاں اصلیت کا رنگ بھی جھلکتا ہے۔

آپ ہمارے کتابی سلسلے کا حصہ بن سکتے
ہیں مزید اس طرح کی شان دار،
مفید اور نایاب کتب کے حصول کے لئے
ہمارے وٹس ایپ گروپ کو جوائن کریں

ایڈمن پینل

عبداللہ عتیق : 03478848884

سدرہ طاہر : 03340120123

حسین سیالوی : 03056406067

محاسن کلام

مرزا دبیر کی شاعری میں ربط و یابس بہت کچھ ملتا ہے اور ان کے کلام پر یہ قول صادق آتا ہے "پستش بغایت پست بلندش بغایت بلند" ان کے یہاں ایسی شاعری بھی ملتی ہے جسے معیار کے پست ترین درجے میں رکھا جاسکتا ہے اور ایسی شاعری بھی جسے اعلا معیار کا نام دیجیے۔ تاہم معیار کے نام پر ان کے یہاں موضوع کی تخصیص ہے گزشتہ مطالعے سے عیاں ہے کہ دبیر کی شاعری کا اعلا معیار وہیں ملتا ہے جب وہ کسی رثائی موضوع کو نظم کرتے ہیں یا نسوانی مکالموں کو پیش کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ ان کی تیسری بڑی خصوصیت صنائع و بدائع کا استعمال ہے جو ان کی شاعری کا ایک اہم ترین عنصر اور دبستان لکھنؤ کا ترجمان ہے۔ اس طرح ہم دبیر کی شاعری کو دو حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں یعنی داخلیت اور خارجیت۔ یہاں ان اصطلاحوں کا مقصد کسی روایتی بحث کا اعادہ نہیں ہے بلکہ داخلیت سے مراد تو وہی رثائیت اور جذبات نگاری ہے جو دبیر کے خاص موضوع ہیں یہاں ان کی شاعری میں سادگی، تاثیر، اور اصلیت تینوں چیزیں پائی جاتی ہیں۔ خارجیت کا تعلق صنائع و بدائع سے ہے۔ ہر چند ان اصطلاحوں کا مفہوم اور اطلاق بہت کچھ وہی ہے جو روایتاً رہا ہے لیکن ہماری بحث میں ان اصطلاحوں کا استعمال روایتاً یا جبراً نہیں ہے بلکہ اس کا تعلق اس واقعے سے ہے کہ دبیر کے کلام کی یہ دنیا یا خصوصیات ہیں۔

دبیر کے کلام میں بہت سے انکار ملتے ہیں اور یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ اس میدان میں ان کا حریف اردو شاعری میں مشکل سے ملے گا۔ کلام کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ کہیں تو ان کی شاعری کا مقصد صرف رعایت لفظی کا اظہار ہے اور کہیں ان صنعتوں کا استعمال اتنا ہے ساختہ ہے کہ لطف کلام کا سبب بن گیا ہے اس میں شک نہیں کہ یہ چیزیں اصل کلام نہیں ہیں یہ تو صرف محاسن کلام ہیں جن کی لسانی افادیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ شاعری پر تنقید کا اصول چاہے جمالیاتی ہو یا جدلیاتی، اقتضای ہو یا نفسیاتی۔ اس کے لسانی پہلو کو نظر انداز کرنا ممکن نہیں۔ زبان جذبے یا خیال کو قالب عطا کرتی ہے۔ یہ قالب زبان کی صلاحیتوں کا پتہ دیتا ہے اور ان صلاحیتوں کو بڑے کارلانا شاعر کی لسانی استعداد کی دلیل ہے۔ یہ استعداد وہی نہیں کبھی ہوتی ہے اسی لیے شاعر کو

یہاں جذبے یا خیال کے بجائے لسانی کاوش سے کام لینا پڑتا ہے۔ یہ کاوش شاعری میں کتنی ہی ناپسندیدہ کیوں نہ ہو اس سے زبان کے ارتقا میں مدد ملتی ہے اور اس کا ادبی روپ مستحکم ہوتا ہے۔ مزید یہ کہ انکار و دبیر کے عہد کا رجحان تھے اردو اس ادبی رجحان میں دبستان لکھنؤ کو ایک امتیاز حاصل ہے۔ دبیر ان دبستان منفرد نمائند ہیں اس تمہید کے بعد دبیر کے کلام سے ان صنعتوں کی مثالیں پیش نظر ہیں جو ان کے کلام میں نمایاں طور پر ملتی ہیں۔

رعایت لفظی۔ اس کا مطلب ہے ایک لفظ کی رعایت سے دوسرا لفظ استعمال کرنا کہ لفظوں کے درمیان صوری، صوتی اور معنوی مناسبت ہو۔ یہ صنعت جب مہذب اور بامعنی ہو تو اس سے مراعاتِ نظمیں کہتے ہیں لیکن جب یہ رعایت بہت زیادہ نمایاں ہو اور کسی معنوی کیفیت کی حامل نہ ہو تو اسے ضلعِ جُگرت کہتے ہیں۔ دبیر کے یہاں اس کی مثالیں ملاحظہ ہوں۔

پر تھا ہمائے اوجِ سعادت شکستہ بال جزا شک آبِ دوانے کا تھا دیکھنا محال
یہ دھوپ تھی کہ دانے پچنا محال تھا دانے پچا بھی جلنے سے تو خال خال تھا
نابوں کی راہ کو چہ ظلمات ہو گئی رنگ سپاہِ شام اڑا رات ہو گئی
گویا کہ اڑا ہوش اور آواز نہ آئی پر یوں کو یہ رفتار یہ پرواز نہ آئی
تھا اس کا فرس یا تہہ ران کر گرن آیا بگڑا یہ جواں شیر تو کچھ بھی نہ بن آیا

ضلعِ جُگرت۔

بلبل کرے نظار تو گل سے بگارد ہو موہی جو دیکھے طور کا جانا پہاڑ ہو
ہر بات پہ تھا معجزہ تازہ دست بوس بانی ہوئی زرہ تو پڑی باغیوں پہ اوس
قامت جو گرا دشت میں مردود ازل کا اس رنگ پہ وہ مصرع بنا بجرِ رمل کا
شامی کباب تھے یہ ہوئی جب شرِ رنشاں اہلِ تار بن کے ہرن رن سے تھے رشاں
مصری نہ بات کر کے سب بولے الاماں بت بن کے گبر رہ گئے پتھر ایسے پتلیاں

زردار زرد ہو کے گل اشرفی بنے

نصرانی خاک ہو کے گل ارمنی بنے

حسنِ تعلیل۔ تعلیل کا مطلب ہے علت قرار دینا شاعر کسی واقعے کا ذکر کرتا ہے اور پھر تعلیل

کی مدد سے اس کی وہ علت قرار دیتا ہے جو اس کی علت نہیں ہوتی۔ المیزان میں لکھا ہے: ”یہ ایک لطیف صنعت ہے اس کی حقیقت یہ ہے کہ کسی چیز کے واسطے کسی شے کو علت فرض کریں جو وہ حقیقت اس کی علت نہ ہو۔ مثلاً:-

آئینہ رو برے جہاں ہے جو خوش نما وہ ان کا روشناس ہے بس اور وجہ کیا
اب انھیں جمالوں کے دھوکے میں بارہا پھرتا ہے عکس آئینے کے گھر میں جا بجا
پر طاقِ دل سے آئینہ ہے یہ گرا ہوا
جو آئینے کا عکس ہے منہ پر پھرا ہوا

سن کے روز ازل اس قد کی بزرگی کا بیان آج تک خلد میں طوباء ہے حیا سے پنہاں
اتم یہ تھا کہ مالک کو خر ہے تشنہ کام بالکل الٹ دیے تھے حبابوں نے اپنے جام
دریا جو دور پیاس میں تھا تشنہ کی فوج سے

منہ پر طمانچے مارتا تھا دستِ موح سے

لف و نشر۔ لف بمعنی لپیٹنا اور نشر بمعنی پھیلانا یا منتشر کرنا۔ اصطلاح میں یہ ایسی صنعت ہے کہ پہلے کئی چیزیں مذکور کریں اور بعد اس کے ہر ایک کے منسوبات اور متعلقات کا بیان کریں یہ دو طرح کی ہوتی ہے مرتب اور غیر مرتب۔ یعنی جس ترتیب سے پہلے مصرعے میں اشیا کا ذکر ہوا اگر اسی ترتیب سے دوسرے مصرعے میں متعلقات کا بیان ہو تو مرتب ہے ورنہ غیر مرتب۔ دبیر کے یہاں اس کی مثالیں ملاحظہ ہوں:-

کیا خط و عارضِ ولب و گیسو سے نام تھا	✦	مختار چین و روم و سمرقند و شام تھا
پیدا نہ زمین تھی نہ کہیں عرشِ عیاں تھا	✦	سبزے میں وہ پنہاں تھی شفق میں وہ نہاں تھا
نے چرخ ہے نے دشت نہ کسار نہ قلزم	✦	وہ سکتے ہے وہ گرد وہ ریشہ وہ تلاطم
اس رخس سے برق و شر و شعلہ و سیلاب	✦	لرزندہ و شرمندہ و در ماندہ و بے تاب

طباق۔ اسے صنعتِ تضاد بھی کہتے ہیں۔ ”حالاتِ البلاغہ“ میں لکھا ہے کہ اس کو تطبیق اور مطابقت اور اور تکافو اور تضاد بھی کہتے ہیں۔ یہ صنعت اس طرح سے ہے کہ ایسے دو لفظ کہ ایک کے

معنی دوسرے کے معنی کے مخالف ہوں ایک جائے میں ذکر کریں۔ اس کی مثالیں ملاحظہ ہوں۔

گلشن ہیں مگر آہ نہ پھولے نہ پھلے ہیں۔ آم ہے جوانی کی یہ دنیا سے چلے ہیں
اس نام کے لینے سے طبیعت کا بڑھا زور۔ شیریں سخنی کا مری عالم میں پڑا شور
سردان کے حسن گرم سے شعلے ہیں طور کے۔ اس دفتر حسین میں چہرے ہیں نور کے
ان جیٹی بھوؤں میں جو بل آیا تو غضب ہے۔ منہ تم نے بگڑ کر جو بنایا تو غضب ہے

ایہام۔ ایہام کے معنی ہیں وہم میں ڈالنا۔ یہ صنعت اس طرح ہے کہ شاعر اپنے کلام میں ایسا لفظ استعمال کرتا ہے جس کے دو معنی ہوں۔ ایک معنی قریب اور ایک معنی بعید۔ قاری یا سامع کو معنی قریب کا دم ہوتا ہے لیکن شاعر کا مقصود معنی بعید ہے ہوتا ہے۔

اس لام کا ہے دائرہ اسلام کی جگہ۔ یعنی علی کے دل میں ہے اس لام کی جگہ
اسلام اس لام

یاں نام سن کے رعب کب تھر تھراتے ہیں۔ ان کا جگر سر اسے جو لڑکے آتے ہیں
سکن زمیں پر یہ خود آسمان ہیں۔ گنتی میں سات آٹھ ہیں پر نوجوان ہیں
تجنیس۔ تجنیس اسے کہتے ہیں کہ شعر میں ایسے الفاظ استعمال کیے جائیں جو صورت اور تلفظ میں ایک ہوں لیکن معنی میں مختلف ہوں۔ اس کی دو شاخیں ہیں ایک تجنیس اشتقاق یعنی ایسے الفاظ لانا جو ہم مخرج لگتے ہوں اور صورتاً و معنماً ملتے جلتے ہوں۔ دوسری تجنیس شبرا اشتقاق یعنی ایسے الفاظ لانا جو ہم مخرج لگتے ہوں لیکن مخرج اور معنی دونوں میں مختلف ہوں۔ مثالیں ملاحظہ ہوں

طوفاں کی طرح فوج بڑھی جوش نغا سے۔ اور خون گھٹا ابر کا ڈھالوں کی گھٹا سے
دولاکھ بجلیاں تھیں اور اک یہ نہال تھا۔ پر یہ نہال فضل خدا سے نہال تھا
جو ہر تھے یا لکھے ہوئے نصرت کے آئے تھے۔ لیکن یہ آئے شان میں برش کی آئے تھے
اشتقاق۔ ہر چاہے برق بارقہ تھی اور نہیں بھی تھی۔ بالائے آسمان بھی تھی زیر زمین بھی تھی
یکتائی کے میزان میں لال اس کا نلے گا۔ عقدا اس سے جو باندھو گے تو عقدہ یہ کھلے گا
شبرا اشتقاق۔

سلطان صبح نے رخ آفاق فتح کیا۔ اور روز نے قمر کو الٹ کے رفق کیا

لی مر جہا فرشتوں سے مر جب کو مار کے عنتر کو تر لہو میں کیا سراتار کے

تلمیح ۱۔ جب شعر میں کسی مشہور عام واقعے کی طرف اشارہ کیا جائے تو اسے تلمیح کہتے ہیں۔ مثالیں ملاحظہ ہوں :-

اب چاہ زخداں کا سنو تازہ بیاں واہ یوسف کی طرح خضر کو یاں گرنے کی بچاہ
 یہ کیا ہے جو آئینے کو رخ ان کا جلا دے چلے تو یہ آئینہ سکندر کو جلا دے
 غائب ہوئی زہ جو بدن پر یہ چس لگئی یونس پکارے جال کو پھسل نکل گئی

تنسیق الصفات - تنسیق کا مادہ ہے لفظ جس کے معنی ہیں ترتیب یا تنظیم۔ اس طرح تنسیق الصفات کا مطلب ہے مختلف صفات کو ترتیب کے ساتھ بیان کرنا۔ حقائق البلاغۃ میں لکھا ہے :-
 ”کسی موصوف کا صفات متوالیہ کے ساتھ ذکر کریں تو اسے تنسیق الصفات کہتے ہیں۔“
 مثالیں ملاحظہ ہوں :-

مقصود قضا شیر خدا، قاضی فردا سلطان ابد، شاہ ازل، عروہ وثقا
 خورشید نجف، بدر حرم، رونق دنیا اقبال عرب، اوج عجم، خسرو بطحا
 رومی و نہروانی و شامی و خیبری رہبانی و کنشتی و دیری و آذری
 خوش قامت و خوشتر و خوش آواز و خوش انجام حسن چمن شرع بہار گل اسلام

سیاقۃ الاعداد - یہ وہ صنعت ہے جس میں مختلف اشیا کا ایک ایک کر کے ذکر کیا جاتا ہے تنسیق الصفات اور سیاقۃ الاعداد میں فرق یہ ہے کہ تنسیق الصفات میں مختلف صفات بیان کیے جاتے ہیں جب کہ سیاقۃ الاعداد میں مختلف اشیا۔ مثالیں ملاحظہ ہوں :-

باران و قطرہ بارغ و گل و معدن و گہر صحر و ذرہ برج و نجوم آتش و شرر
 طور و کلیم آب بقا خضر نامور ظلمات و نور و شہر و بیابان و خشک تر
 یہ جد یہ کرد یہ سعی یہ کوشش یہ اہتمام یہ صف کشی یہ مورچہ بندی یہ اہتمام
 یہ جگہ ہے یہ میوہ یہ کوشش ہے یہ جنال یہ حور یہ قصور یہ طوبا یہ بوستان

یہ جنس آبرو ہے یہ بیعہ نقد جاں یہ گو یہ رزم گاہ یہ چوگاں یہ امتحاں

رُودُ العُجْزِ عَلٰی الصِّدْرِ۔ اس کی تعریف یہ ہے کہ پہلے مصرعے کے پہلے جز کو صدر یا ابتدا کہتے ہیں اور آخری حصے کو عجز کہتے ہیں۔ پہلے مصرعے کے عجز کو دوسرے مصرعے کے صدر میں دہراتے ہیں۔ پھر اس کے عجز کو آئندہ مصرعے کے صدر میں۔ مثلاً

عباس علی جوہر شمشیر و فدا ہے یہ جوہر شمشیر و فدا سیف خدا ہے
یہ سیف خدا سیفی حیدر کی دعا ہے یہ سیفی حیدر کی دعا عقدہ کشا ہے
یہ عقدہ کشادہ ہے جو حیدر کا خلف ہے
حیدر کا خلف ہے تو وہ عالم کا شرف ہے

عکس۔ عکس کے معنی ہیں الٹا۔ یہ صنعت اس طرح ہے کہ پہلے ایک لفظ استعمال کریں پھر اس کے حرفوں کی ترتیب اس طرح الٹ دیں کہ اس سے دوسرا لفظ بن جائے۔ مثلاً
رف رف صفت الٹ کے یہ فسر نکل گئی کانٹے الجھ کے رہ گئے مصرصر نکل گئی
سرتاج فلک فرش درشاہ نجف ہے اس فرش کو دیکھا جو الٹ کر تو شرف ہے
سلطان صبح نے رخ آفاق فوق کیا اور روز نے قمر کو الٹ کے رمق کیا

رجوع۔ یہ صنعت اس طرح ہے کہ کلام اول کو باطل کر کے دوسرے کلام کی طرف مڑنا ہوں کسی فائدے اور نکتے کے واسطے۔ مثالیں ملاحظہ ہوں۔

بہنی کے گرد ہیں گے یہ ابرو جوا جدا یا شمع آفتاب کے پروانے دو جوا
پر شمع آفتاب کجا اور ہما کجا شہباز عقل صید معانی پہ پھرا
طور سینا سے بزرگی میں یہ سینہ ہے سوا پر غلط میں نے کہا طور کجا سینا کجا
قد کو طوبا کہا یہ تو نہیں صحت کا نشان یہ قد پاک کہاں اور کہاں طوبا ہے جنان

لزوم مالایزم

ترصیح۔ یہ صنعت اس طرح ہے کہ دو مصرعوں یا شعروں میں ایسے الفاظ استعمال کرنا جو ایک دوسرے کے مقابل ہم وزن اور ہم قافیہ ہوں۔ یہ صنعت نثر میں ہو تو اسے سجع کہتے ہیں لیکن کچھ لوگ شعر میں بھی سجع کو تسلیم کرتے ہیں مثلاً لیں ملاحظہ ہوں۔

کس نے یہ مجزہ کیے سیارہ ایام کس نے یہ مصفا کیے رخسارہ اسلام
مجموع یہ کس نے کیا شیرازہ آرام مرغوع یہ کس سے ہوا آوازہ انعام
معبود جزو کل نے کریمانہ رضادی اور صاحب دلدل نے بزرگانہ رضادی
فوج اپنی تو کل نے دیسرانہ بڑھادی آمد کے تجمل نے نفیبانہ صدادی
ہم ضربت مصمام ہیں اشرار کی خاطر ہم قوت اسلام ہیں ابرار کی خاطر

منقوط۔ منقوط وہ حرف ہوتا ہے جس پر نقطہ استعمال کیا جائے۔ اس طرح منقوط وہ صنعت ہے کہ

کہ شعر میں تمام ایسے حرف استعمال کیے جائیں جن پر نقطہ استعمال ہوتے ہیں مثلاً :-
تیزی تپ تیغ نے بخشی نئی خفت بے چین شقی بخت بغی جُبن بہ نیست
چینی ختنی چبن بجیں پشت بہ جنت نے جب بچے نے تن بچے نے زین نہ زینست
نے چین جبین نے ذقن زشت نہ بینی
نے نبض بہ جنبش نہ تن زشت نہ بینی

غیر منقوط ۱۔ منقوط کے مقابل یہ ایسی صنعت ہے کہ اس میں تمام بے نقط حروف استعمال کیے

جاتے ہیں اس صنعت میں مرزا دبیر کا ایک مستقل مرثیہ ملتا ہے۔ یہ مرثیہ ۶۹ بندوں پر مشتمل ہے

اور مہذب لکھنوی نے "ماہ کامل" کے عنوان سے شائع کیا ہے۔ ماہ کامل میں دبیر کی چند

غیر منقوط رباعیاں اور ایک سلام بھی ہے۔ مرثیے کے چند بند ملاحظہ ہوں ۱۔

مہر علم سرور اکرم ہوا طالع ہر ماہ مراد دل عالم ہوا طالع
ہر گاہ علمدار کا ہمد ہوا طالع اور حاسد کم حوصلہ کام ہوا طالع

عکس علم و عالم معور کا عالم

گہہ ماہ کا گہہ مہر کا گہہ طور کا عالم

عالم ہوا مداح علمدار و علم کا وہ گل اسد اللہ کا وہ سزارم کا
محرم وہ حرم کا وہ گواہ اہل حرم کا رہو وہ عدم کا وہ عصارہ علم کا
مصدر وہ علمدار کرم اور عطا کا
مطلع وہ علم طالع مسعود بہا کا
حُملہ و رہو اکہ اسد حملہ و رہو وہ حملہ و رہو ادھر اسلام و رہو
سرگرم معرکہ سراعدا مگر ہوا وہ گل کھلا کہ لالہ کہسا رسر ہوا
اہل ہوس کو درس ادھر آہ آہ کا
حور و ملک کو وردا دھر واہ واہ کا
ہمدم دم حسام کا اعدا کا دم ہوا درد و الم سوا ہوا آرام کم ہوا
صمصام سک اور سراعدا ورم ہوا وہ سراگردم نہ مال عدم ہوا
مداح شرکا سرور والا گھر ہوا
اور رہو عدم وہ گر وہ عمر ہوا

مبالغہ :- مبالغہ یہ ہے کہ کسی وصف کو شدت یا ضعف میں اس حد تک پہنچادیں کہ اس حد تک
اس کا پہنچنا بعید ہو۔ مبالغہ مرزا دبیر کے کلام کی ایک اہم خصوصیت ہے اور یہ خصوصیت
اتنی شدید ہے کہ اکثر اعراق اور غلو سے بھی گزر کر صرف داہمہ باقی رہ گیا ہے۔ ملاحظہ ہو :-
رن چار سمت پھیل کے جنگل میں آگیا جنگل سمٹ کے ذرے میں بالکل سما گیا
آئینہ اس کے رخ پہ جو وا پنا در کرے یہ اس میں اپنے سائے سے پہلے گزر کرے
لاکھوں کمال اس میں ہیں لکھے کہاں تلک راکب کا اس کے عزم جو ہوا سماں تلک
پہنچا بھی نہ دست تصور عناں تلک ہوائے اتنے عرصے میں یہ لامکاں تلک

تمثیل نگاری :- تمثیل کا مطلب ہے مثل بنانا یعنی کسی چیز کو بطور مثل استعمال کرنا۔ انگریزی میں اسے

APLEGORY کہتے ہیں۔ یہ صنعت نشر و نظم دونوں میں ہوتی ہے۔ مثال ملاحظہ ہو۔

عصیاں کے عارضے سے جو دل ناتواں ہوا سرروش پہ گناہ سے بارِ گراں ہوا
پیک خرد و رجوع سوئے آسماں ہوا عیسے کے پاس لے کے حقیقت رواں ہوا
نسخہ لکھا مسیح نے یہ دل کے حسین کا
پرہیز کر سرور سے غم کھا حسین کا

کی عرض عقل نے تپ عصیاں شدید ہے فرمایا جتنا روئے گا اتنا مفید ہے
رونے میں شرط یاد حسین شہید ہے باران کے ساتھ تھکتا رب مجید ہے

ایک ایک اشک ماتم سب رول کا

پروانہ ہے ریاضِ جناں کے حصول کا

پوچھا خرد نے چشمِ ولا کی ہے کیا ضیا نسخے میں خاک پاک کا سرمہ بڑھا دیا
پوچھی جو راہ قربِ خدایہ پتہ دیا جا مجلسوں میں شاہ شہیداں کی بے ریا

سرمہ معصیت سے جو تخفیف پانی ہے

پاشوئے کوہِ آبلہ پا کا پانی ہے

تعلیٰ ۱۔ جب شاعر شعریں خود اپنی تعریف بیان کرتا ہے تو اسے اصطلاح میں تعلیٰ کہتے ہیں مرزا
دبیر کے یہاں اس کی مثالیں ملاحظہ ہوں۔

ہر بارغ ہے گلچیں مرے مضمون کے چین کا ہر بحر ہے قطرہ مرے دریائے سخن کا
مصرع ہے مرے نو مری تصنیف کہن کا نقطہ ہے عطار و قلم نور فگن کا

ہے مہر علی طبعِ خدا داد کی خاطر

اور ماہِ بنی ہاشمی امداد کی خاطر

جتنے ہمہ داں ہیں وہ مرے مرتبہ ادا ہیں یہ نظم وہ دیکھیں جو فصیحانِ جہاں ہیں
مصرعے نہیں ہو جیتِ فصاحت کی ڈال ہیں معنی جو بلاغت کے ہیں موقعہ پر عیاں ہیں

الفاظ ہیں وہ پاک جو ثانی نہیں رکھتے
خالی جو لغت سے ہیں وہ معنی نہیں رکھتے

موزوں ہو شان مصحفِ ناطق کی اس نمط سجاواں کہے عنایتِ سجاواں ہے یہ فقط
 مکے کے شاعروں کے میں غوے کروں غلط حساں سے لوں عنایتِ حسنِ بیاں کا خط
 میزانِ قدر میں مرے مضمون ٹل گئے
 اب سب سے مسئلہ کہے سے کھسل گئے

عربی اس سیر نے اپنے کلام میں جاگہ جگہ عربی فقروں بلکہ مصرعوں تک استعمال کیا ہے اس کی کچھ مثالیں ملاحظہ ہوں
 ایہا الناس انا ابن حسین ابن علی مکی و ہاشمی و مطلبی و قرشی
 وقتِ پانوں کہے حور بصد تازہ دلی جعل اللہ لک الجنة تحت القدری
 بڑھتا تھا کوئی ناعبد و یا اولی الابصار اک سمت تو کلت علی اللہ کی تکرار
 اک جانیسیکفیکم اللہ کی گفتار منہ سے کہیں رجعت الی اللہ کا اظہار
 اک بنِ بلا حظ ہو جو دبیر نے خالص عربی زبان میں کہا ہے :-

قد قالت البتول له روضنا فداك دلی لقا قتل قطع المراس من قفاك
 یا لیتنی هلك ولما در ما عزاک اشکو الی الی والی اللہ من جفاك

نصیحت آمیز کلام :- دیر کے یہاں نصیحت آمیز (DIADECTIC) کلام کی مثالیں ملاحظہ ہوں

جو خود بلا میں ہو وہ بلا سے کہے بچائے بندے کو چاہیے کہ خدا ہی سے لو لگائے
 ممکن نہیں غلام پہ آقا نہ رحم کھائے بندہ خدا کو یاد رکھے اور وہ بھول جائے

جز کبریا کسی سے تو سئل نہ پچا ہے

غیر از خدا کسی پہ تو کگل نہ پچا ہے

سر پر کھڑی ہوئی ہے گھڑی انقلاب کی دنیا کی بود و باش ہے کشتیِ جہاں کی
 پیری میں آرزو ہے حصولِ ثواب کی کیا صاحبِ خبر نہیں مرگِ شباب کی

تقدیر کے لکھے سے تجا و ز محال ہے

طفل و جوان و پیر کا یاں ایک حال ہے

سہل ممتنع :- مرزا دبیر کے یہاں ایسا سادہ اور سلیس کلام بھی ملتا ہے جسے سہل ممتنع کا نمونہ کہیے۔
 سہل ممتنع کا مطلب ہے کلام کا اتنا سہل اور آسان ہونا کہ اس سے زیادہ ممکن نہ ہو۔ اس میں الفاظ کی
 ترتیب اتنی سادہ اور آسان ہوتی ہے کہ نشر و نظم کی ترتیب میں فرق نہیں رہتا۔ سہل ممتنع میں کبھی زبان
 آسان ہوتی ہے تو معنی مشکل بھی ہوتے ہیں۔ دبیر کے یہاں سہل ممتنع کی مثال ملاحظہ ہو :-

پستی وہ دے جسے کوئی رفعت نہ دے سکے بخشے جسے مرض کوئی صحت نہ دے سکے
 عزت وہ دے جسے کوئی ذلت نہ دے سکے ذلت جسے وہ دے کوئی عزت نہ دے سکے

عسرت ہو عشرت اس کی رضا کا جو دھیان ہو

آفت ہو عافیت جو خدا مہر بان ہو

بولی کہ یا علی یہ قیامت کا وقت ہے مرنے سے سخت قبر کی وحشت کا وقت ہے

میت پہ بعد دفن یہ آفت کا وقت ہے اس وقت وارثوں کی محبت کا وقت ہے

مہرم نہیں رفیق نہیں مہرباں نہیں

یہ وہ جگہ ہے کوئی کسی کا جہاں نہیں

پہلے پہل وہ بستی سے دیرانے کا سفر وہ اجنبی مکاں وہ اندھیرا ادھر ادھر

نہ شمع روشنی کے لیے نہ شگاف در ہمسائے وہ کہ دوسرے کے ایک بے خبر

کس کو کوئی پرکارے کہاں جائے کیا کرے

آسان سب پہ قبر کی مشکل خدا کرے

یہ بند اس مرثیے سے ماخوذ ہیں ”ہم ہیں وطن میں اور طبیعت سفر میں ہے“ یہ مرثیہ مہذب لکھنوی نے

شعار دبیر میں شائع کیا ہے۔ اس مرثیے پر تبصرہ کرتے ہوئے موصوف نے لکھا ہے :

اس میں مرزا صاحب مغفور کی وہ خاص زبان جو ان کے کلام کی جان بلکہ پہچان

ہے بالکل بدلی ہوئی ہے دقیق ترین الفاظ جن کو مظہر بلاغت سمجھا جاتا ہے عمیق ترین

مطالب جن کو مضمون آفرینی کے خطاب سے یاد کیا جاتا ہے اس مرثیے میں کسی وجہ سے

نہیں آسکے۔ ممکن ہے اس نظم کے وقت طبیعت خود ہی سہل گوئی پر مائل رہی ہو اور

بلغ الفاظ کے بجائے سادہ اور پرتا شیر لفظیں ذہن میں ڈھل رہی ہوں۔

اسی خیال کے پیش نظر سفارش حسین رضوی نے بھی لکھ دیا۔

مرزا کی شاعری کا ٹکڑا و آخر کار اسی (سادہ) رنگ پر ہوا۔

دراصل مرزا دبیر کے اس رنگ کے بارے میں مہذب لکھنوی اور سفارش حسین رضوی دونوں کو غلط فہمی ہوئی ہے اس غلط فہمی کی ایک بنیاد یہ ہے کہ عام طور پر دبیر کے مرثیوں میں موضوعات کی نوعیت پر کوئی توجہ نہیں دی گئی ہے۔ اس کے علاوہ دونوں حضرات نے زیر بحث پورے مرثیے پر بھی توجہ نہیں دی ہے بلکہ صاحب نے دبیر کی جس زبان کو ان کے کلام کی جان بلکہ پہچان بتایا ہے وہ دراصل مدحیہ موضوعات کے مخصوص ہے جہاں انھیں مضمون آفرینی کے مواقع ملتے ہیں۔ اس کے برعکس، رثائی، غم انگیز یا عبرت خیز موضوعات میں ان کی زبان ایسی ہی سادہ اور سبک ہو جاتی ہے۔ لیکن اسی مرثیے میں جب موضوع تبدیل ہو جاتا ہے تو وہی زبان استعمال ہوتی ہے جو دبیر کے کلام کی جان بلکہ پہچان ہے۔

دقت پسندی۔ مرزا دبیر کی شاعری کا ایک امتیاز دقیق ترین اور بلند آہنگ الفاظ کا استعمال ہے اور پر مہذب لکھنوی کا قول نقل ہوا جس کے مطابق دقیق ترین الفاظ جن کو مظہر بلاغت سمجھا جاتا ہے وہ مرزا صاحب کی خاص زبان ہے۔ چنانچہ زیر حوالہ مرثیہ ”ہم ہیں وطن میں اور طبیعت سفر میں“ سے چند بند ملاحظہ ہوں جن سے مہذب لکھنوی اور سفارش حسین رضوی دونوں کی مذکورہ بالا غلط فہمی کا ازالہ ہوتا ہے۔ امام حسین قبر رسالتاب پر رخصت کے واسطے حاضر ہوتے ہیں اس وقت خدا کی طرف سے فرشتوں کو حاضری کا حکم ہوتا ہے۔

اس دم ہوا یہ حکم خداوند مشرقین جائیں مقربانِ خدا بھی بہ زریب زین
اس دم حبیب حق کی زیارت ہے فرض عین بہر وداع قبر چلا ہے مرا حسین

یہ شرکت طواف کوئی پھر نہ پائے گا

اب قبر مصطفیٰ پہ نو اسانہ آئے گا

سکّانِ عرشِ قبر نبی کی طرف چلے اور حافظانِ لوح و قلم صفِ بصف چلے

باغِ جنات سے پھر نبی ماسلف چلے ساتھ ان کے ادیبائے جلیل الشرف چلے

کثرت یہ تھی رواقِ شہ دیں پناہ میں

ہر نجم ذرہ در خیر البشیر بنا جھک کر ہلال حلقہ بیرون در بنا
شمس فلک کی سجدہ کا شمس سحر بنا بیج حور خلد کی مقری تیسر بنا

کثرت یہ تھی فلک پہ فلک تھا پڑا ہوا
خود عرش کفش کن میں مٹ کر کھڑا ہوا

انجیل مسیح لب شبیر ہیں عباس سرخی سر سورہ تقدیر ہیں عباس
پر مصحف اخلاص کی تفسیر ہیں عباس ہر جزو کل آئیہ تسخیر ہیں عباس

شمس خدا ہیں سپر شاہ عرب ہیں
خالق کے سوا قبضے میں اس تیغ کے سب ہیں

ذیقعدہ میں وہ قاعدہ نو ہو سخن میں مصرعے مہ نو بن کے لگیں پر رخ کہن میں
ہر ایک طرف واہ کا افواہ ہو رن میں شیروں کا پتہ ہو نہ ترائی میں نہ بن میں

وہ حشر کہ شیرازہ کشائے جسد کل ہے
عباس کی تلوار کے اک وار کا غل ہے

بہر فروغ سامعہ و نور با صرہ پڑھتا ہوں اور لکھتا ہوں القاب فاخرہ
نہرا بتول فاطمہ معصومہ طاہرہ ام الاممہ، شافعہ مظلومہ صابرہ

صدیقہ و مبارکہ و زاکیہ ہے یہ
مرفیہ و محدثہ و راضیہ ہے یہ

مضمون آفرینی۔ دبیر کے یہاں مضمون آفرینی اور خیال بندی کی جیسی مثالیں ملتی ہیں کسی دوسرے
شاعر کے یہاں مشکل سے ملیں گی۔ ملاحظہ ہو

رخ ابجد طلوع میں ہے قاف میم رے (قر) اور چشم و زلف چہین جہیں عین لام یے (علی)
نام علی قمر سے ہے روشن پڑھو اسے منکر پہ لام عین کہو اور لون تے (لعنت)

جس میں کہ نام نامی شیا حد نہیں
اس فرد کی کتاب خدا میں سند نہیں

دنداں بہادریوں کے کجا اور ڈر کجا
دنداں ملے ہوئے ہیں جدائی نہیں زرا
دو حرفِ دُر کے وہ بھی ہیں باہم جدا جدا
پاس ادب سے دور ہے گراں کو دُر کہا

دنداں گہر میں مخزن پروردگار کے
دل شرم سے چھدے ہیں دُر آبدار کے

ہے چشم جو بیمار تو پلکوں سے پیدا
یہ نہیں یہ بیمار کے ہے دستِ مسیحا
پر ہیز پر اس مروج بیمار کا ہے کیا
دنیا میں نہیں دیکھتے ہیں غیب کسی کا
گردش دو طرف چشم کی پلکوں سے عیاں ہے
ہاتھوں کے سہارے پہ یہ بیمار رواں ہے

اصطلاحاتِ نجوم :- دبیر کے یہاں اکثر علمی و فنی اصطلاحات ملتی ہیں ان میں اصطلاحاتِ نجوم کی مثالیں
ملاحظہ ہوں :-

قائے آسمان نے لیا دیو آفتاب
جس میں رسن شعاع کی بانگہاں تاب
مربع شش پانچ میں تھا چرخ سے ہٹ کر
برقع ہوا عقرب مہ تاباں کا الٹ کر
بائیں حسینیوں نے اٹھائیں جونا گہاں
دستِ فلک سے جھٹ گئی جوزلی پھر عناں
بالائے زمیں دیکھ کے ان ضعیفوں کے طور
ٹکراتے ہیں آپس میں فلک پر حمل و ثور

لسانی اصطلاحات :- اردو شاعروں میں مرزا دبیر کی علمیت مسکھ ہے اور اس کا ثبوت ان کے کلام میں
جایا ملتا ہے۔ اس سلسلے میں لسانی اصطلاحات کی مثالیں ملاحظہ ہوں :-

کھلی گرو پہ موبے مکر کو خبر نہ تھی
یہ مبتدا وہ تھی کہ خبر کو خبر نہ تھی
اور بیچ میں وہ گزر گراں ابر الحذر
جس طرح واو عطف کا مابین خبر و شر
لکھنے کی اور پڑھنے کی اجد سے ہے بنا
اب جد و کد ثنائے فرس میں کردیں کیا
سم اس کا اپنے پیش سے باجزم ہے بنا
اعراب خوب رکھتی تھی مولا کی ذوالفقار
ترکیب زیر سے یہ زبردست ہے خفا
کسرہ سے کسر شان مخالف تھی آشکار
تھا پیش سے عیاں کہ اجل کی ہے پیش کار
فخر سے فخر یاب رہی وقت کارزار

اسما الرجال :- دبیر نے کثرت سے اپنی شاعری میں اسما الرجال استعمال کیے ہیں جس سے ان کی تاریخ ویر
کی معلومات کا پتہ چلتا ہے۔ مثالیں ملاحظہ ہوں :-

ناگاہ اک جوان قوی بطمی لقتب
اثر در نفس مرید ہو س اشجع عرب
گھاٹوں کا منتظم ہے حصین زبوں صفات
رافع دروغ پیش ہے داروغہ فرات
لکھتے ہیں یہ مصائب جرجیس نیک نام
اک ظالم ان کے عہد میں تھا بادشاہ نام
زید ابن ورقہ اور حکیم ابن طفیل
جنگ عباس پہ ان دونوں کو غبتا وریل

تقدیر

زیر نظر کاوش کا آغاز مرثیے کی تعریف سے کیا گیا۔ پھر مرثیے کی تاریخ کا مطالعہ کرتے ہوئے ہم لکھنؤ کے اس دور میں داخل ہوئے جب ۱۸۳۳ء میں میر ضحیر کے ہاتھوں اردو مرثیے کے ارتقا کی تاریخ مکمل ہوئی۔ تکمیل کا یہ عہد مجموعی طور پر اردو ادب کی تاریخ میں ایک اہم ترین دور رہا ہے۔ یہ وہ دور تھا جب زبان کے ادبی معیار کا تعین کیا جا رہا تھا۔ نئے سماجی و ادبی رجحانات کو فروغ حاصل ہو رہا تھا۔ غزل، مثنوی، قصیدہ، رباعی اور واسوخت اس عہد کی تاریخ مرتب کر رہے تھے۔ یہ تہذیب کے ان سربراہوں کی تاریخ تھی جن کے پاس اقتصادی وسائل تو تھے لیکن ان وسائل کی تاریخی اہمیت سے آشنانہ تھے اس لیے یہ وسائل تہذیب کی ان قدروں کے کام آئے جن کے مجموعی مطالعے کو خارجیت کا نام دیا گیا ہے۔

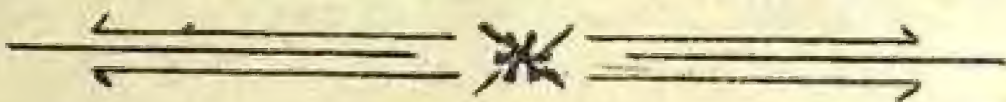
خارجیت کی اس بحث میں ان مذہبی اداروں کو بھی اہمیت حاصل ہے جن سے شیعہ عقائد وابستہ تھے۔ شیعیت ایک محروم طبقے کا مذہب تھی لیکن اس نے مجموعی طور پر پورے اردو کے تہذیبی آہنگ پر اثر ڈالا تھا۔ ادب میں اس کی گونج سب سے زیادہ مرثیے میں سنائی دیتی ہے شعوری سطح پر مرثیہ ایک مقدس مذہبی عمل تھا لیکن لاشعوری طور پر یہ خالصتاً تہذیبی اور سماجی عمل تھا اور مرثیہ نگار اس سماج کے بہت بڑے نمائندے تھے۔

دبیر کے شعور نے اسی ماحول میں آنکھ کھولی۔ وہ خود ایک مذہبی شخصیت تھے۔ مذہب کی ان کے دل و دماغ پر بہت سخت گرفت تھی۔ مذہبی غلو اور پیشوا پان دین کے ساتھ گہری عقیدت ان کی ایک ایسی نفسیاتی گرہ تھی جس میں ان کی پوری شخصیت سمٹ گئی تھی۔ اس گرہ کا مطالعہ کرنے کے لیے ان کے خاندانی حالات پر نئے سرے سے تحقیق کی ضرورت ہے۔ حالات و واقعات کی روشنی میں ان کی موجودہ خاندانی نسبت ہرگز قابل قبول نہیں ہے۔ نئی تحقیق شاید دبیر کے اس مذہبی غلو کی کوئی توجہیہ پیش کر سکے جس کے زیر اثر ان کی شخصیت کا وہ اٹھان نہیں

ہوسکا جو ایک ڈراما نگار اور ایک فن کار کی تخلیقی توانائی کا ضامن ہے۔

یہاں ہم موضوع سے ہٹ کر لکھنؤ کے نامزدہ مشاعروں پر ایک نظر ڈالتے ہیں اور اس تاریخی مفروضے کا سہارا لیتے ہیں کہ لکھنؤ کو اپنی انفرادیت کا احساس انشا و مصحفی کے زمانے میں ہوا چنانچہ انشا و مصحفی اور جرأت وہ ابتدائی شاعر تھے جنہوں نے دلی کے مقابل دبستان لکھنؤ کی بنیاد ڈالی۔ ان کے بعد ناسخ و آتش کا زمانہ آتا ہے اور ساتھ ہی انیس و دہر کا عہد شروع ہو جاتا ہے۔ ان متاخرین میں آتش کی اپنی انفرادیت تھی۔ ان کے لاشعور نے کبھی اس دبستان کے اثرات کو قبول نہیں کیا۔ انیس کی شخصیت اور آنا آتش سے بھی زیادہ منفرد تھی لیکن ناسخ اور دبیر بھی دو ایسے شاعر تھے جو اپنے عہد اور ماحول کے مقابل کسی ذاتی انفرادیت کے حامل نہ تھے۔ یہ دونوں شخصیتیں اپنے ماحول کے اثرات میں پوری طرح دبی ہوئی محسوس ہوتی ہیں۔ ناسخ نے اس صورت حال کا ازالہ اصلاح زبان و بیان سے کیا اور اس طرح زبان کے تاریخی و لسانی رشتوں پر اثر ڈالا۔ ناسخ اگر عربی فارسی کے بجائے زبان کے ہندوستانی رشتوں پر توجہ دیتے تو شاید لکھنؤ میں ان کی علمی و ادبی حیثیت کو تسلیم نہ کیا جاتا اور ناسخ اپنی انفرادیت سے محروم رہ جاتے۔ دبیر کے احساس کو پناہ اس اعزاز میں ملی جو ان کو ممبر پر حاصل ہوا۔ نتیجے میں وہ اپنے عقائد کے اظہار میں زیادہ سے زیادہ مصروف ہوتے چلے گئے۔ ان کا عہد اور ماحول ان کی شخصیت پر زیادہ سے زیادہ حاوی ہوتا چلا گیا جس کے زیر اثر دبیر واقعات کے بیان میں اپنے کرداروں اور مکالموں کو نہیں سنبھال سکے چونکہ یہاں ایک توانا شخصیت کی ضرورت پیش آتی ہے۔ البتہ ان کا بینسیہ آہنگ اتنا بلند ہو گیا کہ یہاں دوسروں کی لے مشکل سے سنائی دے گی۔ دبیر کے صنائع و بدائع، خیال آفرینی اور لسانی سیرتیں اپنے ماحول کی ترجمانی میں شاید دوسروں پر سبقت رکھتے ہیں۔

دبیر کی شخصیت حالات اور کلام کا یہ تجزیہ ہے اور جیسا کہ اوائل عہد کی بحث میں کہا جا چکا ہے کہ دبیر اور انیس کے موازنے میں جو چیز وجہ امتیاز ہو سکتی ہے وہ یہ کہ دبیر اپنے عہد کے ایک کامیاب ترین ترجمان تھے لیکن وہ خود عہد ساز نہ تھے۔ یہ ان کی تقدیر ہے۔



کتابیات

نمبر شمار	کتاب	مصنف	کیفیت
۱-	کتاب "العمدہ"	ابن رشیق	طبع ثانی ۱۹۵۵ مطبعة العادة بمصر
۲-	اصول انتقاد ادبیات	عابد علی عابد	مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۰ء
۳-	شعر العجم جلد ۱	شبلی نعمانی	معارف پریس اعظم گڑھ طبع سوم
۴-	مقدمہ شعر و شاعری	الطاف حسین حالی	مطبع کریم لاہور
۵-	کاشف الحقائق	امداد امام اثر	مکتبہ معین الادب لاہور ۱۹۵۶ء
۶-	تذکرہ آثار الشعراء	محمد ممتاز علی	مطبع شاہجہانی بھوپال ۱۳۰۴ھ
۷-	ادب الجاہلی (ترجمہ) مولوی محمد رضا انصاری		انجمن ترقی اردو ہند دہلی ۱۹۴۶ء
۸-	تاریخ ملل قدیمہ	سید محمود اعظم فہمی	مطبع مسلم یونیورسٹی انسٹی ٹیوٹ علی گڑھ ۱۹۲۱ء
۹-	تاریخ ہرثیہ گوئی	حامد حسن قادری	فروری ۱۹۶۳ء
۱۰-	تمدن عرب	احسان الحق	قومی کتب خانہ لاہور ۱۹۵۲ء
۱۱-	میر انیس بحیثیت رزمیہ شاعر	ڈاکٹر اکبر حیدری	سری نگر ادبستان
۱۲-	انسانیت موت کے دروازے پر	مولانا ابوالکلام آزاد	چمن بک ڈپو اردو بازار دہلی
۱۳-	اردو مرثیہ	اظہر علی فاروقی	الوار المطابع لکھنؤ ایڈیشن دوم
۱۴-	مجالس المؤمنین	قاضی نور الدین خوشتری	مولانا آزاد لائبریری مسلم یونیورسٹی علی گڑھ
۱۵-	تاریخ مرثیہ (قلمی)	مرتبہ دہملو کہ سید سعید حسن رضوی ادیب (مرحوم) لکھنؤ	
۱۶-	دکن میں مرثیہ اور آوارگی	ڈاکٹر رشید موسوی	ستمبر ۱۹۶۰ء

نمبر شمار	کتاب	مصنف	کیفیت
۱۷-	موادہ انیس و دسیر۔	شبلی نعمانی	بار دوم الہ آباد ۱۹۶۱ء
۱۸-	دکن میں اردو۔	نصیر الدین ہاشمی	انشا پریس لاہور ۱۹۶۱ء
۱۹-	اردو شہ پارک جلد ۱	محی الدین قادری زور	مکتبہ ابراہیمیہ حیدر آباد دکن ۱۹۲۹ء
۲۰-	اردو مرثیہ۔	سفارش حسین رضوی	مکتبہ جامعہ لمیٹڈ دہلی جولائی ۱۹۶۵ء
۲۱-	رود کوثر۔	شیخ محمد اکرام	فیروز سنز لاہور ۱۹۵۸ء
۲۲-	اردو مرثیہ کا ارتقاء۔	مسیح الزماں خاں	نظامی پریس دکنور یا اسٹریٹ لکھنؤ ۱۹۶۸ء
۲۳-	اردو کی دو قدیم مثنویاں۔	نائب حسین نقوی	جولائی ۱۹۷۱ء دانش محل امین الدولہ پارک لکھنؤ
۲۴-	میر و سودا کا دور۔	شمار الحق	مطبوعہ جاوید پریس کراچی ۱۹۶۵ء
۲۵-	ارمغان مالک جلد ۱۔	مجلس ارمغان مالک	نئی دہلی ۱۹۷۱ء
۲۶-	کلیات سودا۔		
۲۷-	مراثی میر۔	مرتبہ مسیح الزماں خاں	سرفراز قومی پریس اکتوبر ۱۹۵۱ء
۲۸-	رد الموازنہ۔	افضل حسین ضو	مطبع تصویر عالم لکھنؤ باراہول
۲۹-	دلی میں اردو شاعری کا فکری وتہذیبی پس منظر۔	ڈاکٹر محمد حسن	
۳۰-	شاہ ولی اللہ محدث۔	عبد القیوم مظاہری	ادارہ معارف کربل علی گنج کانپور اگست ۱۹۶۷ء
۳۱-	تاریخ اودھ (۴ جلدیں)۔	نجم الغنی	مطبع منشی نول کشور
۳۲-	لکھنؤ کا دبستان شاعری۔	ابواللیث صدیقی	گیلانی پریس لاہور
۳۳-	آب حیات۔	محمد حسین آزاد	مطبوعہ اپریل ۱۹۶۳ء
۳۴-	سرشار۔ (ایک مطالعہ)	پریم پال اشک	آزاد کتاب گھر کلاں محل دہلی ۱۹۶۲ء

نمبر شمار	کتاب	مصنف	کیفیت
۳۵-	پری خانہ (ترجمہ)	تحسین سروری	کتاب کار پبلشرز رامپور جون ۱۹۶۵ء
۳۶-	اردو ڈراما اور اسٹیج	مسعود حسن رضوی ادیب	کتاب نگار دین دیال روڈ لکھنؤ
۳۷-	جرات۔ ان کا ہمد اور عشقیہ شاعری۔	ابواللہ صلیتی	مطبوعہ مشہور پریس کراچی مئی ۱۹۵۲ء
۳۸-	گزشتہ لکھنؤ۔	عبدالحلیم شرر	مطبوعہ یونائیٹڈ انڈیا پریس لکھنؤ
۳۹-	قیصر التواریخ جلد ۱	کمال الدین حسینی	مطبع نامی نول کشور
۴۰-	ہیگیاہ اودھ۔	تصدق حسین	کتاب نگار دین دیال روڈ لکھنؤ
۴۱-	اردو شاعری کا سماجی پس منظر۔	ڈاکٹر اعجاز حسین	نیشنل آرٹ پرنٹرس الہ آباد دسمبر ۱۹۶۸ء
۴۲-	حیات دبیر۔	افضل حسین ثابت	مملوکہ سید مسعود حسن رضوی ادیب (مرحوم) لکھنؤ
۴۳-	سبع مثانی۔	سرفراز حسین خمیر	نظامی پریس وکٹوریا اسٹریٹ لکھنؤ
۴۴-	گنج سخن۔	ڈاکٹر ذبیح اللہ صفا	دانش گاہ تہران ۱۳۴۰ شمسی
۴۵-	صبح گلشن۔	سید محمد صدیق حسن خاں	مطبع شاہ جہانی ۱۲۹۵ھ
۴۶-	سخن شعرا۔	عبد الغفور نساخ	مطبع منشی نول کشور
۴۷-	سراپا سخن۔	محسن علی	منشی نول کشور
۴۸-	مرزا دبیر سوانح و کلام	مقالہ از منظر حسن ملک	مملوکہ سید مسعود حسن رضوی ادیب (مرحوم) لکھنؤ
۴۹-	خیم خانہ مجاہد جلد ۳	لالہ سری رام	مطبوعہ دلی پرنٹنگ پرس ۱۹۱۷ء
۵۰-	شاعر اعظم مرزا سلامت علی دبیر۔	ڈاکٹر اکبر حیدری	اردو پبلشرز لکھنؤ اگست ۱۹۷۶ء
۵۱-	فسانہ عجائب۔	رجب علی بیگ سرور	مطبع نامی نول کشور ۱۹۴۹ء
۵۲-	تنقید آب حیات۔	محمد رضا ظہیر	مملوکہ سید مسعود حسن رضوی ادیب (مرحوم) لکھنؤ

نمبر شمار	کتاب	مصنف	کیفیت
۵۲-	خوش معرکہ زیبا۔	سعادت خاں ناصر	نسیم بک ڈپو جولائی ۱۹۴۱ء
۵۳-	حیات انیس۔	سید امجد علی اشہری	مطبع آگرہ اخبار
۵۵-	{ سوانح عمری میر انیس۔ }	سید مہدی حسن حسن	اصح المطابع تھوی ٹولا لکھنؤ
۵۶-	تردید موازنہ۔	شیخ حسن رضا	مملوکہ مسعود حسن رضوی ادیب (مرحوم) لکھنؤ
۵۷-	شمس لفظی۔	مولوی صفدر حسین	مطبع اشاعتی عشری
۵۸-	دفتر تاقم ۲۰ جلدیں۔	مرزا دبیر	مملوکہ مسعود حسن رضوی ادیب (مرحوم) لکھنؤ
۵۹-	تلاش دبیر۔	کاظم علی خاں	دسمبر ۱۹۴۶ء
۶۰-	اشاریہ مرزا دبیر۔	ضمیر اختر نقوی	اردو پبلشرز لکھنؤ اگست ۱۹۴۷ء
۶۱-	دبستان دبیر۔	ذاکر حسین فاروقی	نسیم بک ڈپو لکھنؤ مئی ۱۹۶۶ء
۶۲-	مرثیہ ہائے مرزا دبیر { ۲ جلدیں۔ }	مطبوعہ نول کشور۔ مولانا آزاد لائبریری مسلم یونیورسٹی علی گڑھ	
۶۳-	مراثی دبیر (قلمی) ۶ جلدیں	مملوکہ مسعود حسن رضوی ادیب (مرحوم) لکھنؤ	
۶۴-	تاریخ جمالیات۔	جنوں گورکھ پوری	انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ جنوری ۱۹۵۹ء
۶۵-	{ ابن رشد کا فلسفہ جمالیات اور کتاب الشعر۔ }	مجیب الرحمان	جولائی ۱۹۴۵ء لاہور
۶۶-	انتخاب مراثی۔ (انیس و دبیر)		مکتبہ جامعہ ۱۹۴۰ء
۶۷-	نادر ات مرزا دبیر۔	ڈاکٹر صفدر حسین	چمن بک ڈپو اردو بازار دہلی ۱۹۴۷ء
۶۸-	شعار دبیر۔	مہذب لکھنوی	یونائیٹڈ انڈیا پریس لکھنؤ فروری ۱۹۵۱ء
۶۹-	ما و کال۔	مہذب لکھنوی	سرفراز قومی پریس جنوری ۱۹۶۱ء
۷۰-	ایلیٹ کے مضامین۔	جمیل جالبی	۱۹۴۸ء
۷۱-	جدید اردو تنقید۔	شارب رودلوئی	کتاب پبلشرز لکھنؤ ۱۹۶۸ء

نمبر شمار	کتاب	مصنف	کیفیت
۷۲ -	سخنہائے گفتنی -	کلیم الدین احمد -	جولائی ۱۹۶۷ء
۷۳ -	شاعری اور شاعری { ڈاکٹر عبادت بریلوی کی تنقید -	ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ ۱۹۷۵ء	
۷۴ -	روح انیس -	مسعود حسن رضوی آڈی	کتاب نگر لکھنؤ ۱۹۶۲ء
۷۵ -	بوطیقا (ترجمہ) -	عزیز احمد	انجمن ترقی اردو ہند دہلی ۱۹۴۱ء
۷۶ -	جدید اردو شاعری -	عبد القادر سروری	آزاد بک ڈپو امرتسر باراؤل
۷۷ -	شاہکار سخن -	مہذب لکھنوی	سرفراز قومی پریس لکھنؤ
۷۸ -	المیسنران -	نظیر الحسن فیق	مطبع فیض عام علی گڑھ
۷۹ -	انیس کی مرثیہ نگاری -	جعفر علی خاں اثر	مارچ ۱۹۵۱ء دانش محل { امین الدولہ پارک لکھنؤ
۸۰ -	رزم نامہ انیس -	مرتبہ مسعود حسن لکھنوی ادیب	سرفراز قومی پریس لکھنؤ (پہلی چھاپ)
۸۱ -	رزم نامہ دبیر -	مرتبہ سرفراز حسین خیر	نسیم بک ڈپو لکھنؤ ستمبر ۱۹۶۲ء
۸۲ -	اردو شاعری -	امیر احمد علوی	سرفراز پریس لکھنؤ
۸۳ -	ادب فکر ادب { سماج -	راجندر ناتھ شیدا	پہلا ایڈیشن ۱۹۷۲ء
۸۴ -	تاریخ ادب اردو -	(ترجمہ) احمد سکری	راجا رام کمار پریس وارث نول کشور بک ڈپو لکھنؤ
۸۵ -	شعر الہند حصہ ۱-۲	عبدالسلام ندوی	دار المصنفین اعظم گڑھ - باردوئم { فردری ۱۹۷۵ء
۸۶ -	صالح البلاغہ (ترجمہ) -		مطبع منشی نول کشور لکھنؤ
۸۷ -	ناسخ (تجزیہ و تقدیر) ڈاکٹر شبیہ الحسن		اردو پبلشرز لکھنؤ
۸۸ -	کر بل کھتا -	مرتبہ مالک رام مختار الدین { آرزو -	ادارہ تحقیقات پٹنہ

نمبر شمار	کتاب	مصنف	کیفیت
۸۹-	ڈکشنری آف ورلڈ لٹریچر	شیلے	طبع شدہ برطانیہ عظمیٰ ۱۹۵۵ء
۹۰-	ایس ریڈرس گائڈ بک کارل بلیسن اور ٹولیسری ٹرمس { آر تھر گائڈ		۱۹۵۵ء
۹۱-	ہسٹری آف عربس فلپ ک ہیٹی		دسواں ایڈیشن
۹۲-	ماہنامہ آج کل دہلی	ستمبر ۱۹۴۶ء	جنوری ۱۹۴۴ء
۹۳-	سرفراز لکھنؤ۔ مرزا دبیر نمبر		ستمبر۔ اکتوبر ۱۹۴۵ء
۹۴-	ماہ نو کراچی۔ دبیر نمبر		مکتبہ جامعہ دہلی ستمبر ۱۹۴۴ء
۹۵-	ماہنامہ کتاب نما	مرزا دبیر نمبر	جنوری ۱۹۳۵ء
۹۶-	ماہنامہ نگار	اردو شاعری نمبر	جنوری۔ فروری ۱۹۵۴ء
۹۷-	" " " " " "	اصناف سخن نمبر	نومبر ۱۹۳۳ء، اگست ۱۹۵۲ء، اپریل ۱۹۵۳ء
۹۸-	" " " " " "		۱۹۶۰ء
۹۹-	ماہنامہ نیادور لکھنؤ۔	اگست ۱۹۴۳ء	جنوری ۱۹۶۰ء
۱۰۰-	رسالہ اردو کراچی۔	اپریل ۱۹۵۶ء	

